<36613886410019

<36613886410019

Bayer. Staatsbibliothek

H. lit. I. 351 b

Hist. Lit.

Sismondi

Die Literatur

des ſüdlichen Europa's

von

J. C. L. Simonde Siſmondi.

Erſter Band.

Die Literatur

des ſüdlichen Europa's

von

J. C. L. Simonde Sismondi.

Deutſch herausgegeben

und mit Anmerkungen begleitet

von

Ludwig Hain.

In zwei Bänden.

Erſter Band:

Die altfranzöſiſche und italieniſche Literatur.

Leipzig und Altenburg:

F. A. Brockhaus.

1816.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Inhaltsverzeichniß des erſten Bandes.

Erſtes Kapitel. Einleitung; Verderbniß der lateiniſchen Sprache; Bildung der romaniſchen Sprachen. S. 1

Zweites Kapitel. Literatur der Araber. S. 29

Drittes Kapitel. Entſtehung der provençalen Sprache und Dichtkunſt; Einfluß der Araber auf das Talent und den Geſchmack der Troubadouren. S. 58

Viertes Kapitel. Von dem Stande der Troubadouren und ihren Liebes- und Kriegsliedern. S. 88

Fünftes Kapitel. Von einigen berühmten Troubadouren. S. 119

Sechſtes Kapitel. Krieg der Albigenſer; letzte Dichter der provençalen Sprache in Languedoc und Catalonien. S. 151

Siebentes Kapitel. Von dem Walloniſch-romaniſchen oder der Sprache von Oïl. — Ritterromane. S. 190

Achtes Kapitel. Verſchiedne Poeſien der Trouveren; Allegorien, Mährchen, lyriſche Gedichte, bibliſche Schauſpiele, (mystères et moralités.) S. 225

Neuntes Kapitel. Italieniſche Sprache; Dante. S. 260

Zehntes Kapitel. Einfluß des Dante auf ſein Zeitalter; Petrarca. S. 290

Elftes Kapitel. Boccaccio; italieniſche Literatur am Ende des vierzehnten und während des funfzehnten Jahrhunderts. S. 321

Zwölftes Kapitel. Poliziano, Pulci, Bojardo, Arioſto. S. 351

Dreizehntes Kapitel. Alamanni, Bernardo Taſſo, Triſſino, Taſſo. S. 388

Vierzehntes Kapitel. Fortſetzung des Taſſo. S. 425

Funfzehntes Kapitel. Blüthe der Literatur im ſechzehnten Jahrhundert. Triſſino, Rucellai, Sannazar, Berni, Macchiavelli, P. Aretino u. ſ. w. S. 460

Sechzehntes Kapitel. Verfall der italieniſchen Literatur im ſiebzehnten Jahrhundert (Seicentisti.) S. 506

Siebzehntes Kapitel. Achtzehntes Jahrhundert; Metaſtaſio. S. 550

Achtzehntes Kapitel. Fortſetzung der italieniſchen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Luſtſpiele, Goldoni. S. 587

Neunzehntes Kapitel. Fortſetzung des italieniſchen Luſtſpiels. Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de' Roſſi, Giraud, Pindemonti. S. 607

Zwanzigſtes Kapitel. Alfieri. S. 645

Einundzwanzigſtes Kapitel. Fortſetzung von Alfieri und ſeiner Schule. S. 676

Zweiundzwanzigſtes Kapitel. Proſaiker, epiſche und lyriſche Dichter Italiens im achtzehnten Jahrhundert. S. 715

Die Literatur des ſüdlichen Europa's.

Erſtes Kapitel.

Einleitung; Verderbniß der lateiniſchen Sprache; Bildung der romaniſchen Sprachen.

Das Studium der fremden Literaturen iſt nicht zu allen Zeiten von gleicher Wichtigkeit oder von gleichem Intereſſe. In dem Zeitraume, wo die noch jugendlichen Nationen von einem ſchöpferiſchen Geiſte beſeelt werden, der ihnen eine eigenthümliche Poeſie und Literatur giebt, indem er ſie zugleich für große Unternehmungen geſchickt, großer Leidenſchaften fähig und zu großen Opfern geneigt macht, iſt keine fremde Literatur für ſie vorhanden; jede Nation zieht aus ihrem eignen Schooße, was mit ihrer Natur am meiſten im Einklange iſt. Die Beredtſamkeit iſt für ein ſolches Volk der Ausdruck ſeiner eignen Gefühle, die Poeſie iſt das Spiel ſeiner noch freien Einbildungskraft. Bei ihm ſchreibt man nicht, um zu ſchreiben; ſpricht man nicht, um zu ſprechen; bedarf man, um einen tiefen Eindruck zu machen, keiner Regeln noch Vorbilder: ſondern der Redner dringt bis in die Tiefe der Seele desjenigen, der ihn hört, weil alles, was er ſagt, aus der Tiefe der ſeinigen kommt; der Prieſter erſchüttert das Gewiſſen, erweckt wechſelsweiſe Liebe oder Abſcheu, weil er durchdrungen iſt von der Wahrheit der Lehren, die er verkündigt; weil er den Gott ſchaut, den er predigt, und weil er nur deſſen

Eingebungen wiederholt. Der Geſchichtſchreiber legt die Ereigniſſe der vergangnen Zeiten ſeinen Leſern vor Augen, weil er noch bewegt iſt von den Leidenſchaften, welche ſie hervorriefen; weil der Ruhm ſeines Vaterlandes das erſte Verlangen ſeines Herzens iſt; weil er ihn aufbehalten will durch ſeine Schriften, wie er durch ſeinen Arm dazu beitrug, ihn zu erwerben; der epiſche Dichter verleiht långere Dauer dieſen hiſtoriſchen Erinnerungen indem er ſie in eine Sprache kleidet, die ſeiner innern Begeiſterung angemeßner, die mit den Empfindungen, welche er beleben will, übereinſtimmender iſt; der lyriſche Dichter überlåßt ſich der Entzückung, die er wirklich fühlt; der Tragiker ſelbſt ſtellt das Gemålde vor Augen, das er in ſeiner Phantaſie vollendet hat. Die Form, die Sprache ſind für dieſe ſchaffenden Geiſter nur Mittel, die Gemüthsbewegungen populårer zu machen; jeder ſucht in ſich, jeder findet in ſich den harmoniſchen Klang, der Alle Herzen anſprechen muß; jeder erſchüttert den andern, indem er nur das aufſucht, was ihn ſelbſt erſchüttert; der Kunſt bedarf es alsdann nicht, weil alles ſich in der Natur und in dem Gefühl findet.

So war Griechenland in ſeinem Beginn, ſo waren vielleicht auch die europåiſchen Vðlker zur Zeit ihrer erſten Entwickelung im Mittelalter; ſo ſind alle jene Vðlker, welche durch eigne Kraft aus der Barbarei hervortreten und in welchen der Geiſt der Nachahmung nicht die natürliche Kraftfülle erſtickt hat. In jener Periode der Civiliſation würde die Bekanntſchaft mit fremden Sprachen, fremden Literaturen, fremden Regeln nur ſchådlich ſein. Man muß ſich hüten, dieſen glühenden Geiſtern Muſter darzubieten, die ſie vielleicht in allem nachzuahmen ſich beſtreben würden, ehe ſie noch im Stande wåren, ſie zu würdigen; man muß ſie ſich ſelbſt überlaſſen. Das Gefühl geht bei ihnen dem Urtheil voraus und kann ſie zum Grðßten führen; aber ſie ſind ſtets bereit es aufzugeben für die Kunſt, die ſie noch nicht kennen und die ihnen doch den Schein hat, als ob ſie hðherer Na-

tur wäre, Sie fodern mit Begierde Regeln, da doch ſie es ſind, deren Vorbild den künftigen Jahrhunderten zur Regel dienen ſoll. Je mehr der menſchliche Geiſt innere Fülle hat, um ſo mehr iſt er aufgelegt, ſich Feſſeln anzulegen; faſt immer kehrt er ſeine Kraft gegen ſich ſelbſt, und der erſte Gebrauch, den er von ſeinem Vermögen macht, beſteht oft darin, ſich zu vernichten. Der Fanatismus ſcheint die dieſer Periode der menſchlichen Geſellſchaft eigenthümliche Krankheit zu ſein. Die Gewaltſamkeit der politiſchen oder religiöſen Einrichtungen, die ſich in derſelben gebildet haben, ſtehen in Verhältniß mit der Gewaltſamkeit der Charaktere, die ſich darin entwickelt haben; und oft haben Nationen mit den tüchtigſten Fähigkeiten keinen Platz in der Geſchichte der Welt oder der Wiſſenſchaften eingenommen, weil ſie alle ihre Energie aufgewandt, ſich ſelbſt zu zähmen. Man erblickt auffallende Beiſpiele von dieſer Vernichtung des menſchlichen Geiſtes in der politiſchen und vornemlich in der religiöſen Geſchichte der Menſchen; die Literärgeſchichte bietet deren auch einige dar. So geſchah es, weil die Spartaner ſich mit einer großen Charakterſtärke, mit einer großen Heftigkeit der Leidenſchaft ausgerüſtet fühlten, weil ſie die Kraft der Freiheit und Jugend in ihrer Fülle genoſſen, daß ſie dieſe ganze Energie vorſätzlich anwandten, um ſich ſelbſt zu überwinden, und daß ſie, nachdem ſie andere höchſt ſtrenge Geſetzgebungen, wie der Creter oder Aegypter, kennen gelernt, das Werk der Politik erſt für vollendet anſahen, als ſie ihre Freiheit benutzt hatten, um ſich alles freien Willens zu berauben. Daher auch wenden ſich auf gleiche Weiſe in der Gluth einer neuen Bekehrung die religiöſen Leidenſchaften wider ſich ſelbſt, und die Mönchsorden legen ſich um ſo mehr Strenge, um ſo mehr Büßungen auf, je mehr Ungeſtüm der Glaube und Eifer in der Seele der Mönche entwickelt haben. Daher endlich ſieht man oft in jener Entzündung des Geiſtes, welche den Dichter macht, Jünglinge das Studium des Wahren und der Natur aufgeben, um ſich allem willkürlichen Zwang einer

künſtlichere Verſification zu unterwerfen; man ſieht ſie zum Vergnügen wiederkehrende Worte, wiederkehrende Reime erfinden, die ihre Gedanken einzwängen, und ihren Gedichten lieber die Schwierigkeit zum Schmuck verleihn, der ſie trotzen wollen, als die Gluth, die ſie beſitzen. In den drei Bahnen des Geiſtes, die man für ſo unähnlich halten möchte, der Politik, Religion, Poeſie, ſieht man auf einerlei Weiſe ſich den Ungeſtüm des Charakters durch die Liebe für Mühe und Hinderniſſe offenbaren, und die Energie des Menſchen ſich wider ſich ſelbſt kehren.

Eine fremde Literatur iſt oft von einer entſtehenden Nation mit einem ſolchen Fanatismus der Bewunderung aufgenommen worden; der Geiſt Anderer iſt ſo ſehr für ein vollkommnes Muſter aller Größe, aller Schönheit ausgegeben worden, daß jede freie Regung unterdrückt wurde, um einer knechtiſchen Nachahmung Raum zu geben, und daß jede nationale Entwickelung von neuer Beſchaffenheit dem Verlangen aufgeopfert wurde, wieder ein mit dem Muſter, das man bereits vor Augen hatte, übereinſtimmendes Ganze hervorzubringen. So blieben die Römer in der Blüthe ihrer Schöpfungen ſtehn, um nur die Nebenbuhler der Griechen zu werden; ſo ſetzten die Araber ihrem Denken Gränzen, um den Ariſtoteles zu vergöttern; ſo berückſichtigten die Italiener im ſechzehnten, die Franzoſen im ſiebzehnten Jahrhundert nicht genug in ihrer Dichtkunſt ihre Religion, ihre Sitten, ihren Charakter, und waren nur bedacht, die Alten zu copiren; ſo haben die Deutſchen während eines Zeitraums, der nicht lange gewährt, und die Pohlen und Ruſſen noch heutiges Tags, den ihnen eigenthümlichen Geiſt erſtickt, um literariſche Geſetze von Frankreich zu empfangen und ſich eine Literatur aus Nachbildungen und Ueberſetzungen zu ſchaffen.

Aber der Zeitraum, in welchem der menſchliche Geiſt mit ſo viel Energie begabt iſt, hat für keine Nation eine lange Dauer; das Nachdenken folgt bald dieſem ſiedenden Aufbrauſen; man erforſcht ſich ſelbſt, man fodert ſich Re-

chenſchaft ab über die Wirkungen, die man hervorgebracht hat, man ſieht ſelbſtgefällig in ſich den Enthuſiasmus entſtehn, der nicht gemacht iſt, um neugierige Blicke zu ertragen; man entdeckt alle Regeln aller Schöpfungsarten in dem Maße, wie man die Kraft verliert ſie zu befolgen; der Geiſt der Analyſe erkältet die Einbildungskraft und das Herz, und läßt dem Genie keine Schwungkraft. Wir können uns nicht verheimlichen, daß wir ſeit langer Zeit zu dieſer zweiten Priode gekommen ſind; der Geiſt mißkennt ſich ſelbſt nicht mehr; ſein Aufſchwung iſt vorausgeſehn, ſeine Wirkungen ſind berechnet; das Genie hat ſeine Schwingen und ſeine Gewalt verloren, und wir dürfen von unſerm Zeitalter keines jener Werke erwarten, die man eingegebene nennen kann, wo das Genie, ſtatt ſich ſelbſt Rechenſchaft zu geben, ſeinem Ziele zuſtrebt, ohne Wirkungen zu berechnen, ohne ſich Regeln aufzulegen, ohne einen andern Führer zu haben, als ſeine eigne Ueberlegenheit. Wir ſind zu der Zeit der Analyſe und Philoſophie gekommen; alles iſt Gegenſtand der Beobachtung, bis auf die Art zu beobachten; alles iſt Regeln unterworfen, bis auf die Kunſt, dergleichen zu geben. Der Verſtand hat dem Talent den Rang abgewonnen; dieſes kann nicht von Kenntniſſen getrennt gehn; man muß wiſſen um zu fühlen, wiſſen um zu denken, wiſſen um zu ſprechen. Man muß immer ſich ſelbſt vergleichen, weil man unaufhörlich verglichen wird; man muß ſtudiren was da iſt, nicht nur um es nachzuahmen, ſondern auch um zu bleiben, was man iſt; denn da die Gewohnheit, die Erziehung, die halben Kenntniſſe unſerm Geiſte ſchon eine gewiſſe Richtung gegeben haben, ſo werden wir um ſo ſclaviſcher dieſer allgemeinen Richtung folgen, je minder wir uns emporſchwingen werden; und im Gegentheil werden wir um ſo mehr Originalität haben, je beſſer wir alles, was da iſt, kennen werden. Das menſchliche Genie kann ſich nicht anders ſeinem edlen Urſprunge nähern und wieder werden, was es war vor dem Entſtehen der Vorurtheile, als indem es ſich

gnugſam über ſie erhebt, um ſie alle zu vergleichen und zu zergliedern.

Bei dem Studium ſeiner eignen Literatur ſtehn bleiben, hieße in einem Zuſtande einſeitiger Kenntniß verbleiben. Diejenigen, die ſie bildeten, trugen in ſich eine Begeiſterung, welche erloſchen iſt: ſie haben in ihrem Herzen Regeln gefunden, von denen ſie ſich ſelbſt nicht Rechenſchaft gegeben; ſie haben Meiſterwerke hervorgebracht; aber man darf Meiſterwerke und Muſter nicht verwechſeln, denn es giebt Muſter nur für diejenigen, die ſich auf das traurige Geſchäft der Nachahmer beſchränken wollen. Die Kritiker, die nach ihnen gekommen ſind, haben in ihren Werken die ihrem Geiſte, vielleicht dem Geiſte der ganzen Nation eigne Richtung entdeckt; ſie haben gezeigt, auf welchem Wege dieſe großen Männer die Wirkungen erreicht haben, die ſie hervorgebracht, wie ein andrer Weg ſie von ihrem Ziele abgelenkt hätte; welche Verhältniſſe ſie haben beobachten wollen, welche Verhältniſſe ſie achtungswerth gemacht haben in den Augen des Publicums, für das ſie arbeiteten; ſie haben uns unſere Vorurtheile kennen gelehrt, indem ſie ſie beſtärkten. Dieſe Vorurtheile ſind gültig: ſie ſind angenommen in der Ausübung von den größten Männern unſerer Sprache: es liegt allein uns ob, ſie nicht zu weſentlichen Regeln für den menſchlichen Geiſt zu machen. Andere große Männer hat es in andern Sprachen gegeben; ſie haben andern Literaturen Glanz verliehn; ſie haben auch die Seele mächtig gerührt und alle Wirkungen hervorgebracht, die wir gewohnt ſind, von der Beredſamkeit und Dichtkunſt zu erwarten. Wir wollen ihre Art und Weiſe ſtudiren, ſie beurtheilen, nicht nach unſern, ſondern nach den Regeln, denen ſie gefolgt ſind; wir wollen unterſcheiden lernen den menſchlichen Geiſt von dem nationalen Geiſt, und uns hoch genug erheben, um die Regeln zu unterſcheiden, welche aus dem Weſen der Schönheit fließen und allen Sprachen gemein ſind, von den Regeln, welche man in großen Beiſpielen erfaßt,

welche die Gewohnheit geheiligt, welche der Geiſt gerechtfertigt hat, welche die Umſtände aufrechterhalten; welche aber dennoch bei andern Völkern andern Regeln haben weichen können, die auf andern Umſtänden und andern Gewohnheiten beruhen, durch andre Beiſpiele beſtätigt und durch eine andere nicht minder geiſtreiche Analyſe gerechtfertigt werden.

Wir glauben daher, daß man ſowohl Nutzen als Intereſſe dabei finden wird, die neue für uns ausländiſche Literatur zu muſtern, ihren erſten Urſprung bei den verſchiedenen Nationen Europa's, den Geiſt, der ſie belebt, und die verſchiednen Meiſterwerke, welche ſie hervorgebracht hat, zu unterſuchen. Allerdings bedürfte es, um einen ſolchen Curſus vollſtändig zu machen, eines Umfangs von Kenntniſſen und beſonders einer Fertigkeit in den Sprachen, worauf ich weit entfernt bin Anſpruch zu machen. Ich verſtehe keine einzige von den morgenländiſchen Sprachen; und doch hat gerade die arabiſche im Mittelalter der Literatur Europa's einen durchaus neuen Anſtoß gegeben und die Richtung des menſchlichen Geiſtes verändert. Ich verſtehe keine einzige von den ſlaviſchen Sprachen und doch rühmen ſich die Polen und Ruſſen literariſcher Schätze, wovon ich meine Leſer nur auf fremdes Zeugniß kürzlich werde unterhalten können. Von den teutoniſchen Sprachen verſtehe ich nur engliſch und deutſch, und die Literatur der Holländer, Dänen und Schweden kann mir nur auf eine umflorte Weiſe, mittelſt deutſcher Ueberſetzungen, zugänglich ſein. Die Sprachen aber, von denen ich eine ſummariſche Auskunft geben kann, ſind diejenigen, in welchen die größte Anzahl von Meiſterwerken vorhanden iſt, diejenigen zu gleicher Zeit, deren Geiſt der originellſte und neuſte iſt, und die Bahn, welche ich mir zurückzulegen vornehme, iſt noch hinlänglich ausgedehnt.

Ich werde die neuere Literatur in zwei Abtheilungen theilen, welche den Gegenſtand zu einem zwiefachen Curſus bil-

den werden, der eine über die romaniſchen, der andere über die teutoniſchen Sprachen. In dem erſten werde ich, nachdem ich einen Blick auf die glänzende Periode der arabiſchen Literatur geworfen, nach und nach die mittäglichen Völker muſtern, die ihre Dichtkunſt in der Schule der Morgenländer bildeten, und zunächſt die Provençalen, die Erſtgebornen Europa's für die romantiſche Dichtkunſt. Ich werde ſuchen, meine Leſer mit ihren Troubadouren, die ſo berühmt und ſo wenig gekannt ſind, vertraut zu machen, und zu zeigen, was die Dichtkunſt aller neuern Nationen dieſen erſten Meiſtern verdankt. Bei dieſer Gelegenheit werde ich auch von den Trouveren ſprechen, Dichtern der nördlich von der Loire gelegnen Länder, denen Europa die Fabelbücher, die Ritterromane und die erſten dramatiſchen Vorſtellungen zu danken hat: aus ihrer Sprache, dem Romaniſch-walloniſchen, oder der Sprache von Oïl iſt in der Folge das Franzöſiſche entſtanden. Nach dieſen todten, wiewohl neuern Sprachen werde ich Rechenſchaft geben von der italieniſchen Literatur, derjenigen unter den ſüdlichen Sprachen, welche den größten Einfluß auf die andern gehabt hat. Ich werde ſie von ihrem erſten Urſprung gegen die Zeit Dante's aufnehmen und bis auf unſere Tage fortführen. Ich werde auf dieſelbe Art das Spaniſche in ſeiner ganzen Dauer verfolgen: ſeine erſten Denkmähler ſind um mehr als ein Jahrhundert älter als die erſten italieniſchen Poeſien. Indeß bemühten unter der Regierung Carls V. die Caſtilianer ſich, die großen Muſter nachzuahmen, die ſie in Italien kennen gelernt hatten; und wir müſſen die Nationen nicht nach dem Alter ihrer erſten Verſuche ordnen, ſondern nach dem Einfluſſe, den die Cultur der einen auf die Cultur der andern ausgeübt hat: endlich werden wir unſern Curſus beſchließen mit der portugieſiſchen Literatur, welche die meiſten meiner Leſer gewiß nur aus Camoens Meiſterwerke kennen, welche aber nicht dahin gekommen war, einen ſo großen Mann hervorzubringen, ohne ihn mit ausgezeichne-

ten Dichtern und Geſchichtſchreibern, würdig ſeinen Hof zu bilden, zu umgeben.

Meine Abſicht iſt, auf dieſelbe Art in einem zweiten Curſus die engliſche und deutſche Literatur zu muſtern, und einige Umriſſe von der Literatur ſowohl der andern teutoniſchen Nationen, als auch der von den Slaven entſprungnen Völker, der Polen und Ruſſen, zu geben.

Bei einem ſo weitläuftigen und die Kräfte eines Menſchen ſo ſehr überſteigenden Plane werde ich nicht darauf Anſpruch machen, nur nach eigner Anſicht zu ſprechen. Ich werde angelegentlich die Unterſuchungen und Arbeiten der Literatoren und Kritiker benutzen; ich werde ſelbſt mehr als einmal genöthigt ſein, von ihnen Urtheile über Werke zu entlehnen, die ich nicht geleſen habe, und die ich nur anzeigen werde. *)

---

*) Ich kenne nur zwei Werke, welche die Geſchichte des ganzen Theiles der Literatur umfaſſen, von dem ich in dieſem Curſus ſprechen werde; das erſte, deſſen Plan noch viel weitläuftiger iſt, iſt von Andres, einem ſpaniſchen Jeſuiten und Profeſſor zu Mantua: Dell' Origine e de' Progreſsi d'ogni Letteratura, 5 Vol. in 4. Parma, 1782. Er entwirft die Geſchichte aller menſchlichen Wiſſenſchaften in allen Sprachen und auf der ganzen Erde; und mit einer umfaſſenden Gelehrſamkeit entwickelt er philoſophiſch den allgemeinen Gang des menſchlichen Geiſtes; aber da er nie Beiſpiele giebt, nicht den eigenthümlichen Geſchmack jeder einzelnen Nation analyſirt, da ſeine flüchtigen Urtheile faſt nie motivirt ſind, ſo läßt er keine einzige deutliche Idee von den Schriftſtellern und den Werken zurück, deren Namen er zuſammengebracht hat, und ſetzt nie ſeine Leſer in den Stand, ſelbſt zu urtheilen. Weit mehr praktiſche Belehrung iſt aus dem Werke von Bouterweck, Profeſſor zu Göttingen, zu ziehen, welcher die Geſchichte der eigentlichen Literatur des neuern Europa unternommen hat, (Friedrich Bouterweck, Geſchichte der ſchönen Wiſſenſchaften, 8 Bände. 1801 — 1810.). Er hat bis jetzt nur die Geſchichte der Literatur Italiens, Spaniens, Portugals, Frankreichs und Englands geſchrieben: aber er hat es mit einem Umfang von Gelehrſamkeit und mit einer Redlichkeit, ſeinen Leſern dadurch

Aber da ich mir vorgenommen habe, die Meiſterwerke der fremden Sprachen weit mehr kennen zu lehren, als ſie nach willkürlichen Regeln zu beurtheilen, oder die Geſchichte ihrer Verfaſſer zu geben, ſo bin ich jedesmal zu den Originalen zurückgegangen, wo ich ſie habe erlangen können und ihr Ruf ſie einer Analyſe werth machte; und ich werde hier öfter Auszüge und Ueberſetzungen des Schönſten, was ich in den ſüdlichen Sprachen habe ſammeln können, mittheilen, als die ſtets verdächtigen Urtheile eines Critikers.

Die Sprachen, welche die Völker des ſüdlichen Europa's von der äußerſten Spitze Portugals bis zur äußerſten Spitze Calabriens oder Siciliens ſprechen, und welche

nützlich zu werden, gethan, welche den deutſchen Gelehrten eigen zu ſein ſcheinen: von allen kritiſchen Werken iſt dieſes dasjenige, von dem ich den meiſten Gebrauch gemacht und aus dem ich die meiſten Angaben und Kenntniſſe entlehnt habe. Für die beſondre Geſchichte jeder Sprache habe ich reichere Quellen gehabt. Millot (Hiſtoire litteraire des Troubadours) iſt mein hauptſächlichſter Führer für die provençaliſche Literatur; Tiraboſchi, und in den drei erſten Bänden ſeines trefflichen Werks Ginguené, für die italieniſche; Nicolas Antonio, Velasquez, mit den Commentaren von Dieze, und Diego Barboſa, für die ſpaniſche und portugieſiſche; Aug. Wilh. Schlegel endlich, für die dramatiſche Literatur aller dieſer Nationen. Ich erkenne hier im Allgemeinen meine Verbindlichkeit gegen alle dieſe Critiker an, weil ich in einem nothwendig flüchtigen Werke, welches abgefaßt wurde, um mündlich vorgetragen zu werden, oft ihre Unterſuchungen, zuweilen ſelbſt ihre Gedanken benutzt habe, ohne ſie zu nennen. Hätte ich, wie in einer Geſchichte, für jedes Factum und für jede Meinung meine Autoritäten anführen wollen, ſo hätte ich faſt bei jeder Zeile meine Anmerkungen vervielfältigen, und auf eine ermüdende Weiſe die Lectüre oder die Aufmerkſamkeit hinhalten müſſen. Bei der literariſchen Critik würde es eine ſehr lächerliche Foderung ſein, nie wiederholen zu wollen, was geſagt worden iſt, und eine ſehr eitle Ziererei, ſich anzuſtrengen, um in jedem Gedanken zu ſondern, was uns gehört, von dem was wir einem andern verdanken.

man mit der allgemeinen Benennung romaniſche Sprachen bezeichnet, ſind alle aus der Vermiſchung des Lateiniſchen mit dem Teutoniſchen, und der zu Römern gewordnen Völker mit den barbariſchen Völkern, welche das römiſche Reich umſtürzten, entſtanden. Nebenumſtände mehr als eine Verſchiedenheit in den Menſchenracen haben die ganze Verſchiedenheit zwiſchen dem Portugieſiſchen, Spaniſchen, Provençalen, Franzöſiſchen und Italieniſchen hervorgebracht. In jeder dieſer Sprachen iſt das Weſen lateiniſch, die Form oft barbariſch; eine große Menge von Wörtern iſt durch die Eroberer in die Sprache gebracht worden, aber der bei weitem größte Theil gehörte dem beſiegten Volke an. Die Grammatik allein ſcheint die Folge gegenſeitiger Einräumungen zu ſein, zuſammengeſetzter als bei den rein teutoniſchen Nationen, einfacher als bei den Griechen und Römern, hat ſie in keiner der ſüdlichen Sprachen die Beugungsfälle in den Nominibus beibehalten; aber indem ſie unter den verſchiednen Endungen des lateiniſchen Worts wählte, hat ſie das neue Wort im Italieniſchen mit dem Nominativ, im Spaniſchen mit dem Accuſativ, im Franzöſiſchen mit einer Zuſammenziehung gebildet, die ſich von beiden entfernt. *) Dieſe erſte Verſchiedenheit giebt der Sprache eine allgemeine Farbe, hindert aber nicht, daß man nicht durchaus einen gemeinſchaftlichen Urſprung wahrnimmt. An den Ufern der Donau ſprechen die Wallachen und Bulgaren auch eine Sprache, die man für eine Tochter des Lateiniſchen erkennt, und

---

*) Dieſe Regel muß beſonders vom Plural verſtanden werden. Hier ſind einige Beiſpiele von dieſen Zuſammenziehungen:

Oculi, lat.; occhi, ital.; ojos, ſpaniſch; oilhos, portug.; huelhs, provenc.; yeux (oeils), franzöſiſch.

Coeli, lat.; cieli, ital.; cielos, ſpaniſch, ceos, portug.; ceus, provenc.; cieux, franzöſiſch.

Gaudium, lat.; godimento, gioja, ital.; gozo, ſpaniſch; gozo, portug.; gaug, provenc.; joie, franzöſiſch.

die wegen ihrer zahlreichen Beziehungen mit dem Italieniſchen leicht wird zu erlernen; aber von beiden Elementen, woraus ſie beſteht, iſt das eine daſſelbe, das Lateiniſche; das andere iſt ganz neu, es iſt das Slavoniſche ſtatt des Deutſchen.

Die teutoniſchen Sprachen ſelbſt ſind nicht durchaus frei von dieſer frühen Miſchung; ſo ward das Engliſche, das urſprünglich ein verdorbner deutſcher Dialekt iſt einer Seits mit dem Bretagniſchen oder Gäliſchen vermiſcht, andrer Seits mit dem Franzöſiſchen, das ihm einige Analogien mit den romaniſchen Sprachen gegeben hat. Es trägt in ſeinem Urſprung den Stempel einer größern Rohheit als das Deutſche; ſeine Grammatik iſt einfacher, und man möchte ſagen, barbariſcher, wenn nicht die ſpätere Umbildung, welche dieſe Sprache empfangen, aus dieſer Barbarei ſelbſt neue Schönheiten gezogen hätte. Das Deutſche endlich iſt nicht ſo geblieben, wie es von den Völkern geſprochen wurde, welche das römiſche Reich überſchwemmten; es ſcheint einen Theil der lateiniſchen Syntaxis eine Zeitlang geborgt und nachher wieder verloren zu haben. In der Zeit, wo das Studium der Wiſſenſchaften ſich mit dem Chriſtenthum im Norden zu verbreiten anfing, verſuchten die Deutſchen ihren Nominibus eine für jeden Caſus verſchiedne Endung zu geben, wie man im Lateiniſchen that: ihre Sprache ward wohlklingender, ſie nahm zur Bildung ihrer Wörter mehr Vokale auf; aber dieſe, dem Geiſte des Volks, welches ſie ſprechen ſollte, ohne Zweifel widerſtrebenden Modificationen wurden in der Folge aufgegeben, und das Deutſche hat ſich aufs neue von dem Lateiniſchen entfernt.

Alſo von einem Ende Europa's zum andern brachte das Zuſammentreffen zweier ungeheuern Nationen, die Vermiſchung zweier Grundſprachen, alle Mundarten untereinander, um daraus neue zu bilden. Ein langer Zeitraum verfloß, während deſſen, wie man faſt behaupten könnte, die europäiſchen Völker keine Sprache hatten. Vom

fünften bis zum zehnten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung vermiſchten ſich unaufhörlich verſchiedne und ſtets neue Racen, ohne ſich zu verſchmelzen; jedes Dorf, jedes Gehöft umfaßte einen teutoniſchen Eroberer, einige ſeiner barbariſchen Soldaten, und einige Vaſallen, Ueberreſte des beſiegten Volks. Ihre Verhältniſſe unter einander waren einer Seits Verachtung, anderer Seits Haß; nie Zutrauen oder Hingebung. Unbekannt die einen wie die andern mit jedem Grundſatz der allgemeinen Grammatik, dachten ſie nicht daran, die Sprache ihrer Feinde zu ſtudiren; ſie gewöhnten ſich nur, gegenſeitig das Kauderwelſch zu verſtehen, in welchem ſie einander zu begegnen ſuchten. So ſehen wir noch heutiges Tags gemeine Leute, wenn ſie in ein fremdes Land verſetzt werden, ſich mit denen, mit welchen ſie zu thun haben, eine conventionelle Mundart bilden, die weder ihnen noch ihren Wirthen angehört, die aber beide verſtehen, und die beide abhält, die Sprache des einen oder des andern zu erreichen. So haben in den Sclavenkerkern Afrika's und Conſtantinopels die Chriſtenſclaven aus allen Theilen von Europa, vermiſcht mit den Mauren, weder die Sprache der Mauren erlernt, noch dieſe die ihrige gelehrt; ſondern ſie begegnen ſich mit ihnen in einem barbariſchen Kauderwelſch, das man frankiſche Sprache nennt; es beſteht aus den für das gemeine Leben nothwendigſten romaniſchen Wörtern, entblößt von den Endungen, welche die Tempora und Caſus bilden, und ohne Syntax mit einander verbunden. So verſtanden ſich in den Colonien von Amerika die Pflanzer mit den Negern in der Creolenſprache, welche ebenfalls das dem Faſſungsvermögen eines rohen Volks angepaßte Franzöſiſche iſt, indem man es alles deſſen beraubte, was ihm Genauigkeit, Kraft oder Geſchmeidigkeit giebt. Der Mangel an Ideen, eine Folge der allgemeinen Unwiſſenheit, ließ die Verſuchung nicht zu, die Anzahl der Wörter, woraus dieſes Kauderwelſch beſtand, zu vermehren; der Mangel an Verbindung zwiſchen dem

einen Dorfe mit dem andern raubte ihm jede Uebereinſtimmung; die fortwährenden Revolutionen, welche neue barbariſche Völker an die Stelle der erſten führten, und welche durch neue germaniſche Dialekte diejenigen erſetzten, mit welchen die mittäglichen Völker vertraut zu werden angefangen hatten, verſtatteten der Sprache nicht, irgend eine Art von Feſtigkeit zu erlangen; endlich ward dieſe unförmliche Mundart, die mit jedem Canton, mit jedem Volkshaufen, die von Jahr zu Jahr wechſelte, und der allein der Eigenſinn der Barbaren oder der Zufall zur Regel diente, nicht einmal von der kleinen Anzahl derer geſchrieben, welche ſchreiben konnten; ſie ward verachtet als die Sprache der Unwiſſenheit und Barbarei von allen denen, die ſie hätten bilden können, und die Gabe des Worts, die den Menſchen verliehen worden, damit ſie ihre Ideen durch Mittheilung erweitern und aufklären ſollen, vermehrte zwiſchen ihnen die Scheidewände, und war ihnen eine Quelle der Verwirrung.

Während der fünf Jahrhunderte, welche dem Urſprunge der neuern Sprachen vorhergingen und ihn vorbereiteten, konnte Europa keine Literatur haben. Bei barbariſchen Völkern, wo ſehr Wenige das Talent zu ſchreiben oder zu leſen hatten, wo ſelbſt die Schreibmaterialien fehlten, — denn das Pergament war von einem ungeheuern Preiſe, der Papyrus Aegyptens kam ſeit der Eroberung der Araber nicht mehr nach Europa, und das Papier war noch nicht erfunden oder ward noch nicht durch den Handel nach dem Abendlande gebracht; — hätten die Traditionen allein das Andenken an die vergangenen Ereigniſſe aufbewahren müſſen, und um ſie dem Gedächtniſſe einzuprägen, hätte man ihnen gern die metriſche Form gegeben: dies iſt vielleicht einmal der Urſprung der Verſification geweſen; und die Poeſie war anfangs nur eine Stütze des Gedächtniſſes. Aber bei den ſüdlichen Völkern war das Sprachgemiſch, das ſich kaum gebildet hatte, in einen zu engen Bezirk eingeſchloſſen; es

war zu oft veränderlich, als daß man verſucht hätte, ihm etwas anzuvertrauen von dem, was für ein anderes Menſchengeſchlecht beſtimmt war. Es war höchſtens tauglich, um Befehle zu geben und zu empfangen, um eine rohe Verbindung zwiſchen dem Sieger und Beſiegten zu gewähren; aber wenn man nach einigen Jahren oder in einiger Entfernung von ſeinem Wohnplatze verſtanden ſein wollte, bemühte man ſich, ſeine Gedanken ins Lateiniſche zu übertragen, das man jedoch nur mit Mühe handhabte. Alle unförmlichen Chroniken, in welche man von Zeit zu Zeit das Andenken an einige Ereigniſſe aufzeichnete, waren lateiniſch; alle Heiraths=, Kauf=, Leih=, Tauſchcontracte waren in derſelben Sprache oder vielmehr in dem barbariſchen Sprachgemiſch, das die Notarien für lateiniſch hielten, und das eben ſo weit von der geſprochnen als von der geſchriebnen Sprache entfernt war. Der übermäßige Preis des Pergaments, worauf man ſchreiben mußte, bewog ſie, die Ränder der alten Bücher dieſer unförmlichen Contracte vollzuſchreiben, oft auch, die Charaktere auszukratzen, die uns vielleicht die erhabenſten Werke Griechenlands und Roms überliefert hätten, um an ihre Stelle Privatverträge oder abgeſchmackte Legenden zu ſetzen.

Während jener fünf Jahrhunderte indeß hat ſich von Zeit zu Zeit in allen romaniſchen Ländern, aber beſonders in Frankreich und Italien ein geiſtreicher Geſchichtſchreiber erhoben, deſſen Schreibart Lebendigkeit hat, und deſſen Gemählde beſeelt ſind; ein ſcharfſinniger Philoſoph, der durch die Feinheit ſeiner Anſichten mehr als durch die Richtigkeit ſeiner Raiſonnements in Erſtaunen ſetzt; ein gelehrter Theolog, ſelbſt ein Dichter. Die Namen Paul Warnefried, Liutprand, Alcuin, Eginhard ſind noch heute allgemein geachtet; aber alle ſchrieben lateiniſch: alle hatten durch die Macht ihres Geiſtes und glücklicher Umſtände die Schönheit der Muſter kennen gelernt, welche das Alterthum hinterlaſſen; ſie hatten ſich mit dem Geiſte eines andern Zeit=

alters durchdrungen, ſie hatten deſſen Sprache angenommen, ſie zeigen uns nicht ihre Zeitgenoſſen, man kann nicht an ihrer Schreibart die Zeit erkennen, in welcher ſie gelebt haben, ſondern nur das mehrere oder mindere Studium und Glück, womit ſie die Sprache und die Gedanken der vergangenen Zeiten nachgeahmt haben; auch gehören ſie nicht der neuern Literatur an; ſie ſind die letzten Denkmäler der alten Civiliſation, die Letzten eines großen Geſchlechts, das nach einer langen Entartung endlich in ihnen erloſch.

Als nationeller ſind die Volksgeſänge zu betrachten, die, in welcher Sprache ſie auch abgefaßt wurden, recht eigentlich ihrem Zeitalter und nicht dem Alterthum angehörten. Einige dieſer Geſänge, welche der Zufall aufbehalten hat, ſind durchaus der Beachtung würdig; weit weniger wegen ihres poetiſchen Werths, als wegen des Lichts, das ſie auf die ſeltſame Zerſtörung aller Volksſprache werfen; ſie ſind in barbariſchem Latein; man findet keine in den Mundarten, die bald als neue Sprachen ihren Platz einnehmen ſollten; dieſe Mundarten wären nicht von einer Stadt zur andern verſtanden worden; und der Dichter, um auf das Volk zu wirken, nahm lieber zu einer Sprache ſeine Zuflucht, die alle Welt unvollkommen verſtand, als daß er ſeine alltägliche Sprache anwandte, die kaum in dem nächſten Dorfe verſtanden worden wäre. Es iſt nicht ſeltſam, daß die zu dieſer Zeit verfaßten Kirchenlieder lateiniſch waren, es war die gottesdienſtliche Sprache; daß die dichteriſchen Verſuche der Gelehrten lateiniſch waren, es war die gelehrte Sprache: aber die Wahl des Lateiniſchen für Soldatenlieder beweiſet die Unmöglichkeit, worin man ſich befand, irgend eine andere Sprache zu gebrauchen.

Eins dieſer Lieder ward im J. 871 in Italien von den Soldaten Kaiſer Ludwigs II. abgefaßt, um ſich einander anzufeuern, ihn aus der Gefangenſchaft zu befreien. Dieſer Monarch, der in dem mittäglichen Italien gegen die Sarazenen Krieg geführt hatte, war bald ſeinem Wirthe, Adel-

giſe, Herzog von Benevent, läſtiger geworden, als die Feinde, die er zu bekämpfen kam. Adelgiſe, der die Erpreſſungen und den Uebermuth des Heeres, das er in ſeine Mauern aufgenommen, nicht länger ertragen konnte, faßte den verwegnen Entſchluß, den Kaiſer am 15ten Juni 871 in ſeinem Pallaſte zu verhaften. Er hielt ihn faſt drei Monate lang gefangen; aber die kaiſerlichen Soldaten, welche durch ganz Italien zerſtreut waren, befeuerten ſich zur Rache durch den Geſang, den wir anführen wollen; ſie rückten gegen das Herzogthum Benevent an und bewogen Adelgiſe, ſeinen Gefangenen in Freiheit zu ſetzen. Dieſes Gedicht iſt in langen Verſen von funſzehn oder ſechzehn Sylben, ohne ein bemerkbares Maaß der Quantität, aber mit einer Cäſur in der Mitte; ſie ſind drei und drei an einander gereiht, und in einem dergeſtalt barbariſchen Latein, daß ſie als Beiſpiel für alle grammatikaliſchen Fehler dienen könnten. Hier iſt eine Ueberſetzung davon:

O vernehmt an allen Enden mit Entſetzen und mit Schmerz,
Welcher Frevel ward begangen in der Stadt von Benevent;
Ludewig, den heilgen frommen Kaiſer, nahmen ſie in Haft.
Benevents Bewohner hielten mit einander einen Rath;
Adalſieri ſprach, und alle riefen ſie dem Fürſten zu:
Laſſen wir ihn lebend von uns, ſicher dann verderben wir.
Einen großen Zorn gerichtet hat er gegen dieſes Land,
Hat uns unſer Reich genommen, hat für gar nichts uns geacht';
Viele Schmach uns zugefüget; recht iſts alſo, daß er ſtirbt.
Und den heiligen, den frommen riſſen ſie aus ſeinem Schloß;
Adalſieri aber ſelber führt ihn bis zum Richterſaal;
Er ſchien deſſen ſich zu freuen, wie der Pein ein Märtyrer.
Ausging Sado und Saducto, foderten des Reiches Recht;
Und er ſelbſt, der heilig fromme, hub zu ſprechen alſo an:
Wie zu einem Mörder ſeid ihr kommen her mit Keul' und Schwerdt.
War doch eine Zeit vormalen, wo ich Gutes euch gethan;
Aber wider mich jetzunder habt ihr einen Rath gefaßt;
Nicht doch weiß ich, aus was Urſach, daß ihr mich ermorden wollt.
Um das Volk der wilden Heiden zu vertilgen kam ich her,

Kam aus Liebe zu der Kirche und zu Gottes Heiligen,
Kam das theure Blut zu rächen, das die Erd' einſt hat genetzt
Jener liſtige Verſucher hat den freveln Schluß gefaßt,
Und aufs Haupt geſetzt des Reiches Kron' und zu dem Volk geſagt:
Sehet hier, wir ſind der Kaiſer, euch beherrſchen können wir.
Hoch erfreut im Herzen war er deſſen, was er ausgeführt;
Doch geplagt wird er vom Teufel, der ihn warf zur Erden hin;
Viele Menſchenhaufen ſtrömten, um das Wunder anzuſehn.
Jeſus Chriſtus, der Erlöſer, ſprach das Urtheil im Gericht;
Und das viele Volk der Heiden rückte nach Calabrien,
Los ſie gingen auf Salerno, nahmen in Beſitz die Stadt.
Schwören wollen wir bei Gottes heiligen Reliquien,
Für des Reiches Schutz zu fechten, und ein andres aufzubaun*).

---

*) Hier iſt der Text dieſes barbariſchen Geſanges, deſſen Sinn allenthalben enträthſelt zu haben ich nicht ſicher bin:

Audite omnes fines terre errore cum triſtitia,
Quale ſcelus fuit factum Benevento civitas,
Lhuduicum comprenderunt, ſancto pio Auguſto.
Beneventani ſe adunarunt ad unum Conſilium,
Adalferio loquebatur et dicebant Principi:
Si nos eum vivum dimittemus, certe nos peribimus.
Celus magnum praeparavit in iſtam provintiam,
Regnum noſtrum nobis tollit, nos habet pro nihilum,
Plures mala nobis fecit, rectum eſt, ut moriad.
Depoſuerunt ſancto pio de ſuo palatio;
Adalferio illum ducebat usque ad Pretorium,
Ille vero gaude viſum tanquam ad martyrium,
Exierunt Sado et Saducto, invocabant imperio;
Et ipſe ſancte pius incipiebat dicere:
Tanquam ad latronem veniſtis cum gladiis et fuſtibus.
Fuit jam namque tempus vos allevavit in omnibus,
Modo vero ſurrexiſtis adverſus me concilium,
Neſcio pro quid cauſam vultis me occidere.
Generacio crudelis veni interficere,
Eclefie que ſanctis Dei venio diligere,
Sanguine veni vindicare quod ſuper terram fuſus eſt.
Kalidus ille temtator, ratum adque nomine
Coronam Imperii ſibi in caput ponet et dicebat Populo:
Ecce ſumus Imperator, poſſum vobis regere.
Leto animo habebat de *illo* quo fecerat;

Man bewahrt noch einen andern, gleichfalls militäriſchen, aber faſt um ein Jahrhundert ſpätern Geſang auf. Er wurde geſchrieben gegen das Jahr 924, um von den modeneſiſchen Soldaten geſungen zu werden, als ſie ihre Mauern gegen die Ungarn bewachten. Das Latein deſſelben iſt viel grammatikaliſcher, und der Ausdruck correcter. Man ſieht auch, daß er das Werk eines Mannes iſt, der das Alterthum kannte; indeß nähert er ſich mehr der neuern Poeſie, welche bald anheben ſollte. Die zwölfſylbigen Verſe ſind, durch eine Cäſur nach der fünften Sylbe, in zwei ungleiche Hälften getheilt: ſie ſind alle gereimt, oder vielmehr aſſonirend, wie in der ſpaniſchen Poeſie; das heißt, der Reim iſt nur in den Vocalen, und reicht faſt durch das ganze Stück. Es lautet alſo:

O der mit Waffen dieſe Mauern du bewahrſt,
Nicht ſink' in Schlaf, ermahn' ich, ſondern ſtets ſei wach,
So lang' als Wächter noch in Troja Hector war,
Siegt' ihm nicht ob das arggeſinnte Griechenland.
Als aber in dem erſten Schlummer Troja lag,
Schloß auf die falſchen Riegel Sinon mit Verrath;
Hinunter ſtieg an Seilen die verborgne Schaar,
Brach in die Stadt und ſetzte Pergamus in Brand.
Wachſames Rufes hat die weißbeſchwingte Gans
Die Gallier von der Burg des Romulus verjagt,
Für welche Tugend ſilbern ſie gebildet ward,
Und eine Göttin von den Römern anerkannt.
Auf denn! wir beten Chriſti hohe Gottheit an;
Ihm bringen unſer helles Jubellied wir dar.
Vertrauend ſtehn wir unter ſeines Schutzes Macht;
Laßt wachend uns denn jauchzen dieſen Freudenſang:

A demonio vexatur, ad terram ceciderat,
Exierunt multae turmae videre mirabilia.
Magnus Dominus Ieſus Chriſtus judicavit judicium;
Multa gens paganorum exit in Calabria,
Super Salerno pervenerunt, poſſidere civitas.
Juratum eſt ad Sancte Dei reliquie
Ipſe regnum defendendum, et alium requirere.

O Christus, Himmelskönig, Schutz des Weltenalls,
Mit deiner Obhut schirme dieſe Lagerſtatt,
Sei du ein Wall den Deinen unerſchütterlich,
Sei unſern Feinden du ein Gegner fürchterlich!
Nicht kann Gewalt uns irgend ſchaden, wenn du wachſt,
Der in die Flucht du alle Kriegeswaffen bannſt;
Umgürte du, o Christus, dieſen unſern Wall,
Vertheid'ge ihn mit deines Speeres Allgewalt.
Maria, heil'ge Mutter Chriſti, lichter Strahl,
Das ſchaff' uns mit Johannes, die du Gott gebarſt;
Wir beten hier ja ſeine heil'gen Pfänder an,
Und ihm geweiht zum Eigenthum iſt dieſe Stadt,
Durch deſſen Führung obſiegt unſre Recht' im Kampf,
Und ohne den nichts unſer Wurfgeſchoß vermag.
O tapfre Jugend! herrlich kriegeriſche Kraft!
Laßt denn erſchallen um die Mauern euern Sang;
Und unter Waffen ſtehe wechſelweis die Wacht,
Daß nicht die Mauern Feindestrug erſtürmen mag.
Nachfolgend geb' Echo zurück: Wolauf, ſeid wach!
Wolauf! ruf um die Mauern Echo rings, ſeid wach! *)

---

*) O tu qui ſervas armis iſta moenia,
Noli dormire, moneo ſed vigila!
Dum Hector vigil extitit in Troia
Non eam cepit fraudulenta Graecia.
Prima quiete dormiente Troia
Laxavit Sinon fallax clauſtra perfida:
Per funem lapſa occultata agmina
Invadunt urbem et incendunt Pergama.
Vigili voce avis anſer candida
Fugavit Gallos ex arce Romulea,
Pro qua virtute facta eſt argentea,
Et a Romanis adorata ut Dea.
Nos adoremus celſa Chriſti numina,
Illi canora demus noſtra jubila;
Illius magna fiſi ſub cuſtodia;
Haec vigilantes jubilemus carmina.
Divina mundi Rex Chriſte cuſtodia!
Sub tua ſerva haec caſtra vigilia,
Tu murus tuis ſis inexpugnabilis
Sis inimicis hoſtis tu terribilis:
Te vigilante nulla nocet fortia,

Dieſen Volksliedern fehlt weder Beredſamkeit, noch eine gewiſſe Poeſie; ſie haben viel mehr Leben und Bewegung als die Gedichte, welche die Gelehrten jener Zeit nach dem Muſter der Alten zu verfertigen ſich bemühten. Aber der literariſche Zuſtand einer Nation iſt ſehr armſelig, wenn ſie genöthigt iſt, ſelbſt für ihre Volkslieder zu einer fremden Sprache Zuflucht zu nehmen.

Zu derſelben Zeit und unter denſelben Völkern erhielt ſich, es iſt wahr, noch eine andere Poeſie, die Poeſie der Sieger. Die Völker des Nordens, die ihre eigne Sprache hatten, die ſicher waren, von ihren Zeitgenoſſen verſtanden zu werden, und die auf eine Nachwelt rechneten, welche ihr Andenken ehren würde, hatten Traditionen, wenn ſie keine geſchriebene Poeſie hatten. Die wichtigſten Lehrſätze ihrer Religion, die glänzendſten Thatſachen aus ihrer Geſchichte gaben den Stoff ab zu Geſängen, welche ſie ſich von Mund zu Mund überlieferten; dieſe Geſänge unterhielten zu gleicher Zeit die Liebe zum Ruhm, den Enthuſiasmus für große Thaten, und jene Lebhaftigkeit der Phantaſie, jenen Wunderglauben, welche die ganze Nation poetiſch ſtimmten, welche

---

Qui cuncta fugas procul arma bellica.
Cinge haec noſtra tu Chriſte munimina
Defendens ea tua forti lancea.
Sancta Maria mater Chriſti ſplendida,
Haec cum Johanne Theotocos impetra,
Quorum hic ſancta veneramus pignora,
Et quibus iſta ſunt ſacrata moenia,
Quo duce victrix eſt in bello dextera
Et ſine ipſo nihil valent jacula.
Fortis juventus, virtus audax bellica.
Veſtra per muros audiantur carmina:
Et ſit in armis alterna vigilia,
Ne fraus hoſtilis haec invadat moenia;
Reſultet echo comes: eja vigila,
Per mures eja! dicat echo vigila!

den Helden die Pflicht auflegten, Abentheuer zu ſuchen, und welche den Rittergeiſt vorbereiteten, der ſich ſpäter entwickelte. Man trifft oft in der Geſchichte auf Spuren jener Geſänge, welche die Völker des Nordens, als einen Theil ihres Erbtheils, in die von ihnen eroberten Länder mitgebracht hatten. Indeß vergaßen die Sieger bald unter ihren Vaſallen die Sprache ihrer Väter, die kein regelmäßiger Unterricht aufrecht erhielt; und nach zwei oder drei Generationen verloren ſich dieſe vaterländiſchen Geſänge im Süden und wurden nur noch im Norden aufbehalten. Karl der Große, den Ruhm ſeines Stammes beachtend, ließ auf Eginhards Bericht dieſe für ſeine Vorfahren ſo glorreichen Geſänge ſammeln; Ludwig der Fromme, ſein Sohn, ſuchte dagegen ſie in Vergeſſenheit zu verſenken. In unſern Tagen haben die Deutſchen ein großes epiſches Gedicht wieder aufgefunden, deſſen Urſprung ſie bis zur Zeit der erſten Eroberung des römiſchen Reichs durch die Barbaren hinaufführen zu können glauben: das Lied der Nibelungen. Der Schauplatz deſſelben iſt an dem Hofe des Hunnenkönigs Attila gegen das Jahr 430 oder 440. Der Gegenſtand iſt der Untergang des Volks der Burgunder, die in dem Heere dieſes Monarchen dienten und die Opfer der Rachſucht einer ſeiner Frauen wurden. Dieſe, ſelbſt eine Burgunderin, brachte dies Unheil über ihr Volk, um die Ermordung ihres erſten Gemals zu rächen, der lange zuvor von ihren Brüdern getödtet worden war. Unter den Helden dieſes epiſchen Gedichts ſieht man auftreten Dietrich von Bern oder den großen Theodorich, den Stifter des oſtgothiſchen Reichs in Italien; Siegfried, der einer von den Vorfahren der fränkiſchen Könige des erſten Stammes zu ſein ſcheint; einen Markgrafen Rüdiger, einen Vorfahren des öſtreichiſchen Hauſes; kurz die Häupter aller jener Familien von Eroberern, welche das römiſche Reich umſtürzten. Die Ereigniſſe in dieſem Gedichte ſind hiſtoriſch; ſie ſind mit einer Wahrheit, einer Kenntniß der Sitten an dem Hofe Attila's erzählt, daß man

ſie nicht in einer viel ſpätern Zeit zum erſtenmale niedergeſchrieben haben kann. Das Lied der Nibelungen iſt wahrſcheinlich vorhanden geweſen unter der Generation, welche auf Attila folgte; vielleicht iſt es eins von denen geweſen, welche Karl der Große zu erhalten ſich angelegen ſein ließ; aber unglücklicher Weiſe haben wir es nicht in ſeiner alten und urſprünglichen Geſtalt. Umgearbeitet zu mehrernmalen, um es den Veränderungen der Sprache nachzurücken, und um der Eitelkeit der neuen Familien durch Einſchaltungen zu ſchmeicheln, bekam es die Geſtalt, in der wir es heutiges Tags haben, erſt gegen das Ende des zwölften oder den Anfang des dreizehnten Jahrhunderts; wir werden darauf zurück kommen, wenn wir von der deutſchen Literatur ſprechen werden.

Wann die deutſche Sprache in den ſüdlichen Ländern von den Siegern aufgegeben wurde, iſt ſchwer auf eine beſtimmte Zeit anzugeben. Man behielt ſie wahrſcheinlich an dem Hofe der Fürſten und in den Volksverſammlungen noch lange nachher bei, als ſchon die Lehnsträger, zerſtreut in ihren Schlöſſern und genöthigt, ſich mit ihren Bauern zu verſtehn, den Gebrauch derſelben aufgegeben hatten. So zeigen die Namen und Zunamen der Lombardenkönige im ſiebenten und achten Jahrhundert, und ſelbſt der Herzoge von Benevent im neunten, von einer Kenntniß der deutſchen Sprache, welche ſich wenigſtens am Hofe erhielt, während die Geſetze und alle Urkunden derſelben Regenten lateiniſch geſchrieben ſind und die übliche Sprache des Volks ſchon ein romaniſches Kauderwelſch war. Die Geſetze der Weſtgothen Spaniens und die Einmiſchung deutſcher Wörter in den lateiniſchen Text führen auf dieſelbe Bemerkung. Karl der Große und ſein ganzer Hof ſprachen deutſch, während das Romaniſche ſchon die Sprache des Volks im ganzen mittäglichen Frankreich war. Wenn je die abſcheuliche Anarchie auf St. Domingo einer regelmäßigen Regierung

Platz macht, wenn dieſen Negern, die jetzt nur bewaffnet ſind, um ſich einander zu Grunde zu richten, eine Nachkommenſchaft folgt, welche Ausbildung und Wiſſenſchaften erlangt; dann wird die Geſchichte der heutigen Creolenſprache dieſelbe Dunkelheit, dieſelben Widerſprüche zeigen, die uns im Urſprunge der romaniſchen Sprache aufſtoßen. Man ſieht ebenfalls auf St. Domingo die jaloffiſche, die mandingiſche und die andern Sprachen Afrika's von den Siegern, deren Mutterſprachen ſie waren, aufgegeben, das Creoliſche allgemein gebraucht, ohne daß es je geſchrieben wird, und das Franzöſiſche allen Urkunden der Regierung, ihren Bekanntmachungen und Zeitungen vorbehalten.

So hatten die Einfälle der Barbaren, das Elend der Völker, die Sclaverei, die Bürgerkriege und alle Leiden, welche die Geſellſchaft heimſuchen können, die lateiniſche Sprache zerſtört, und die deutſche verderbt. Die fruchtbarſten Länder waren, nachdem ſie alle ihre Bewohner hatten niedermetzeln geſehen, die Freiſtätte der Wölfe und wilden Schweine geworden; die Flüſſe waren ausgetreten und verwandelten die Ebnen in Moräſte; die Wälder, die ſich von den Hochgebirgen ausbreiteten, bedeckten alle Hügel; einige Menſchen von verſchiednen Stämmen, umirrend in dieſen weiten Wüſten, einander fürchtend, fliehend oder nur um einander zu bekämpfen ſich nähernd, hatten nicht eine gemeinſchaftliche Mundart aufbehalten können. Als die Barbaren, ihre Herrſchaft befeſtigend, das Land, das ſie erobert hatten, als ein Vaterland zu betrachten anfingen; als ſie die Gränzen deſſelben ſchirmten und den Boden anbauten, erhob ſich die Ordnung wieder, und mit ihr die Bevölkerung. Nach einigen Generationen füllte ſie die weite Leere aus, welche Tyrannei, Krieg, Peſt und Hunger gelaſſen hatten. Die Morgenröthe einer neuen Wohlfahrt erſchien mit der Regierung Karls des Großen und ſeiner Nachfolger. Dieſe Wohlfahrt wurde zwar geſtört durch den Einfall neuer Barbaren,

der Normänner, Sarazenen und Ungarn; aber trotz ihrer Verwüſtungen gewannen die Bewohner des Landes neue Kräfte; ſie verbanden ſich wieder, um ſich zu vertheidigen; ſie umgaben ihre Städte, ihre Flecken, ihre Schlöſſer mit Mauern; ſie verſprachen ſich gegenſeitigen Beiſtand; und da ſie täglichen Verkehr mit einander hatten, waren ſie genöthigt, die Sprache zu vervollkommnen. Damals, wahrſcheinlich im zehnten Jahrhunderte, entſtanden eigentlich die Sprachen, welche ſich heutiges Tags in das mittägliche Europa theilen. Während man in dem vorhergehenden Zeitraume nur zwei Mutterſprachen und das unförmliche Product ihrer Vermiſchung wahrnehmen kann, trennten von jetzt an ſich die Dialekte, ſie bildeten ſich vor den Sprachen ſelbſt, denen ſie angehörten; jeder Bezirk, jede Stadt, faſt jedes Dorf hatte eine eigenthümliche Mundart, welche die Bewohner rein zu ſprechen und unvermiſcht zu erhalten ſich bemühten. In den Ländern, wo es Dialekte giebt, ſind dieſe Mundarten noch ſtark charakteriſirt: der Lombarde von Mailand ſpricht nicht wie der Lombarde von Pavia oder von Lodi, und er wird augenblicklich von einem geübten Ohre erkannt; ſelbſt in Toſcana, wo die Sprache ſo rein iſt, kann die Mundart von Florenz, von Piſa, von Siena und von Lucca nicht verwechſelt werden. In Spanien, abgeſehen von dem Cataloniſchen und Galliciſchen, welches zwei beſondere Sprachen ſind, wird das Aragoniſche leicht von dem Caſtiliſchen und wiederum dieſes von dem Andaluſiſchen unterſchieden. In den Ländern, welche ihre Mundart ſelbſt mit dem Namen romaniſche Sprache bezeichnen, waren ſonſt dieſelben Unterſchiede ſehr bemerklich zwiſchen den verſchiedenen Mundarten von Savoyen und der Schweiz; aber nachdem dieſe alte Sprache von allen Unterrichteten für das Franzöſiſche war aufgegeben worden, haben die häufig aus einem Lande in das andere hinübergehenden Tagelöhner die Dialekte vermiſcht und ſie um ihre alte örtliche Eigenthümlichkeit gebracht.

Sonſt hielt der Corporations- und Geſellſchaftsgeiſt, die Folge langer Schwäche und des dringenden Bedürfniſſes, ſich zu verbünden, um neuen Bedrückungen zu widerſtehen, jede Familie in dem Dorfe oder der Stadt, wo ſie geboren war, jeden Einzelnen in ſeiner Familie zurück. Die Landleute ſelbſt arbeiteten bewaffnet am Tage in den Feldern und verſchloſſen ſich Abends in ihre Flecken mit ihren Mitbürgern; ſie vermieden es faſt, mit den benachbarten Coloniſten, die ſie als Feinde betrachteten, zu ſprechen; ſie verbanden ſich nie mit ihnen durch Heirathen; ſie ſahen jede Reiſe zu ihnen als gefährlich an; und wirklich würde, da die mindeſte Privatbeleidigung einen Krieg zu entzünden vermochte, derjenige, den eine Heirath, ein entlegenes Beſitzthum, in das benachbarte Dorf, das feindlich geworden, geführt hätte, nicht haben vermeiden können, das Opfer einer unvorhergeſehenen Streitigkeit zu werden, die ihn nicht anging. So erneuerten ſich mehrere Generationen hindurch die Stämme durch ſtete Heirathen derſelben Familien unter ſich; und wiewohl urſprünglich die Bewohner deſſelben Dorfs vielleicht Abkömmlinge der Römer, Griechen, Hetrusker, Gothen, Lombarden, Ungarn, Slaven und Alanen waren; ſo hatten doch dieſe von den äußerſten Enden der Erde zuſammengekommenen Individuen im Laufe der Zeit ſich ſo gut in eine einzige Familie verſchmelzt, daß ſie alles als fremd betrachteten, was zwei Stunden von ihnen geboren worden, und daß ſie ſich von den Bewohnen des ganzen übrigen Landes durch ihre Meinungen, ihre Sitten, ihre Kleidung und ihre Sprache unterſchieden. Dieſer Corporationsgeiſt iſt es ohne Zweifel, der am meiſten dazu gewirkt hat, eine ſeltſame Erſcheinung auf der Gränze der beiden Mutterſprachen hervorzubringen. Der Uebergang der deutſchen Sprache zur romaniſchen iſt ſo abgeſchnitten, als wären beide Völker mehrere hundert Meilen von einander entfernt: ein Ort verſteht den benachbarten nicht; und es giebt einige, wie Freiburg und Morat in der Schweiz, wo

die beiden Stämme, da ſie ſich zufällig vereinigt hatten, ſich nie vermiſcht und Jahrhunderte lang dieſelbe Stadt bewohnt haben, ohne je aus einem Viertel in das andere zu kommen, und ohne ſich gegenſeitig verſtehn zu können.

Einige Städte, einige Provinzen indeß, die unter dem Schutze einer feſtern und beſſern Regierung ſtanden, kamen vor andern dahin, den Umkreis, den die Bewohner als ihre Heimath anſahen, zu erweitern; ſie vergaßen ein rein örtliches Intereſſe über dem Intereſſe des Staats; ſie entſagten der Mundart jedes Fleckens für einen von allen Mitgliedern der Gemeinde verſtandnen Dialekt; und ſo bildeten ſich die erſten cultivirten Sprachen des neuen Europa's. Die Regierung Bozon's, des Stifters des Reichs von Arles (877 — 887), war dieſer glückliche Zeitpunkt für das Provençale, das ſo allen Sprachen Europa's voranging. Die Herzoge von der Normandie, Rollo's Nachfolger, im zehnten und eilften Jahrhunderte, ſcheinen ebenſo die Entſtehung des Franzöſiſchen oder Romaniſch-Walloniſchen begünſtigt zu haben. Die Regierung des großen Ferdinands und die Heldenthaten des Cid im eilften Jahrhunderte gaben auf gleiche Weiſe, indem ſie den Nationalenthuſiasmus erregten, der caſtilianiſchen Sprache einen Mittelpunkt, und brachten die Dialekte jedes Dorfs über der Sprache des Hofes und Heers in Vergeſſenheit. Heinrich, der Stifter der portugieſiſchen Monarchie, und ſein Sohn Alphons erlangten ſeit dem Anfange des eilften Jahrhunderts denſelben Vortheil in Portugal durch ihre reißenden Eroberungen. Die Entſtehung des Italieniſchen wird als ſpäter erkannt, obgleich ſie vorbereitet war durch die weiſe und glückliche Staatsverwaltung der Herzoge von Benevent. Erſt an dem Hofe der Könige von Sicilien im zwölften Jahrhunderte ward, was früher ei-

ne Mundart war, eine unter Regeln gebrachte Sprache *).

*) Indem wir die Entſtehung jeder Sprache unter die erſte Regierung ſetzen, wo jede Nation Feſtigkeit zu gewinnen ſchien, können wir die romaniſchen Sprachen in folgende Ordnung ſtellen:

Provençaliſch, am Hofe Bozon's, Königs von Arles 877 — 887;
Die Sprache von Oïl, von Oui, romaniſch-walloniſch oder franzöſiſch am Hofe Wilhelms Longue-Epée, des Sohns Rollo's, Herzogs von der Normandie . . 917 — 943;
Caſtilianiſch, unter der Regierung Ferdinands des Großen . . . 1037 — 1065;
Portugieſiſch, unter Heinrich, dem Stifter der Monarchie . . . 1095 — 1112;
Italieniſch, unter Roger I., König von Sicilien 1129 — 1154;

Zweites Kapitel.

Literatur der Araber.

Der Weſten war ganz in Barbarei verſunken; Bevölkerung und Reichthum waren verſchwunden; die in geringer Anzahl in den weiten Landſchaften zerſtreuten Einwohner hatten vollauf zu thun, um zu kämpfen gegen die ſtets ſich erneuernden Plagen, die Einfälle der Barbaren, die innern Kriege und die Lehnstyrannei; ſie hatten Noth, ihr ſtets vom Hunger oder vom Schwerdte bedrohtes Leben zu retten; und in dieſem fortwährenden Zuſtande von Gewaltthätigkeit oder Furcht blieb ihnen nicht Muße für die Genüſſe des Geiſtes. Die Beredſamkeit, da ſie kein Ziel mehr hatte, war unmöglich, die Poeſie unbekannt, die Philoſophie als eine Empörung gegen die Religion unterſagt; die Sprache ſelbſt war zerſtört; barbariſche und provinciale Dialekte waren an die Stelle jener ſchönen lateiniſchen Sprache getreten, welche lange das Band der abendländiſchen Völker gebildet, und welche ihnen ſo viel Schätze des Verſtandes und Geſchmacks aufbewahrte. Aber in demſelben Zeitpunkte bearbeitete, nunmehr befeſtigt in ſeiner Herrſchaft, ein neues Volk ſeiner Seits die Literatur, das durch ſeine Eroberungen und ſeinen Fanatismus mehr als irgend ein andres beigetragen hatte, die Cultur der Wiſſenſchaften und Gelehrſamkeit zu zerſtören. Der Araber, Herr eines großen Theils des Orients,

des Landes der alten Magier und der Chaldäer, von wo aus die erſten Kenntniſſe über die Erde waren verbreitet worden; des fruchtbaren Aegyptens, das lange die menſchlichen Kenntniſſe gehegt; des lachenden Kleinaſiens, wo die Dichtkunſt, der Geſchmack und alle ſchönen Künſte ſich entwickelt hatten; des glühenden Afrika's, des Vaterlandes der ungeſtümen Beredſamkeit und des feinſten Scharfſinns; der Araber ſchien die Vorzüge aller Länder, die ihm unterworfen waren, zu vereinigen. Er hatte durch die Waffen alle Erfolge erlangt, welche den ungemeſſenſten Ehrgeiz ſättigen konnten; die äußerſten Enden des Orients wie Afrika's waren der Herrſchaft der Khalifen unterworfen; unermeßlicher Reichthum war die Frucht ihrer Eroberungen geweſen; ein unbegränzter Luxus hatte ſich bei den vormals rohen und wilden, aber ſeit ſie über die glücklichſten Länder der Welt, über die Länder, wo zu allen Zeiten die Weichlichkeit am meiſten ihre Macht ausgeübt hatte, herrſchten wollüſtig gewordnen Arabern entwikkelt. Mit allen Genüſſen, welche die menſchliche von überſchwenglichen Reichthümern angeregte Induſtrie gewähren kann; mit allen Genüſſen, welche den Sinnen ſchmeicheln und das Leben berauſchen können, wollten die Araber alle Vergnügungen des Geiſtes, die Blüthe aller Künſte, aller Wiſſenſchaften, aller menſchlichen Kenntniſſe, den Luxus des Verſtandes und der Einbildungskraft verbinden. In dieſer neuen Laufbahn waren ihre Eroberungen nicht minder reißend, als ſie es mit den Waffen geweſen; das Reich, welches ſie hier gründeten, war nicht minder ungeheuer; es erhob ſich mit einer nicht minder bewundernswürdigen Schnelligkeit zu einer nicht minder gigantiſchen Größe, aber es war allerdings auf nicht feſtern Grundlagen erbaut und es beſtand nicht länger.

Mohammeds Flucht von Mekka nach Medina, welche man die Hegira genannt hat, fällt auf das Jahr 622 unſrer Zeitrechnung; die angebliche Verbrennung der alexandriniſchen Bibliothek durch Amru, den Feldherrn des Khalifen

Omar, fällt auf das Jahr 641; das iſt der Zeitpunkt der tiefſten Barbarei der Saracenen; und dieſes Ereigniß, wie zweifelhaft es auch ſein mag, hat das traurigſte Andenken ihrer Verachtung gegen die Wiſſenſchaften zurückgelaſſen. Ein Jahrhundert war kaum verfloſſen ſeit dem Zeitpunkte, in welchen man dieſe barbariſche Handlung ſetzt, und die leidenſchaftliche Liebe für die Künſte, die Wiſſenſchaften und die Poeſie beſtieg im J. 750 den Thron der Khalifen mit der Familie der Abbaſſiden. In der griechiſchen Literatur war die Zeit des Perikles durch faſt acht Jahrhunderte ſtufenweiſer Cultur ſeit dem trojaniſchen Kriege (von 1209 vor Chr. bis 431) vorbereitet worden. In der lateiniſchen war das Jahrhundert Auguſts auch das achte ſeit der Gründung Roms. In der franzöſiſchen iſt das Jahrhundert Ludwigs XIV. das zwölfte ſeit Klodwig; aber in dem reißenden Wachsthum der Araber iſt das Zeitalter Al Mamun's, des Vaters der Wiſſenſchaften, des Auguſts von Bagdad, nicht hundert und funfzig Jahre von dem erſten Urſprunge der Monarchie entfernt.

Die ganze Literatur der Araber hat Spuren dieſes reißenden Wachsthums an ſich getragen; und die Literatur des neuern Europa's, gebildet in der Schule der Araber und bereichert durch ſie, läßt noch oft alte Merkmale einer zu ſchnellen Entwickelung, eines erſten Geiſtesrauſches, der die Einbildungskraft und den Geſchmack der morgenländiſchen Völker irre geführt hatte, durchblicken.

Nur einen leichten Umriß der arabiſchen Literatur bin ich Willens hier vorzulegen, um ihren Geiſt kennen zu lehren und den Einfluß fühlbar zu machen, den ſie auf die Völker Europa's gehabt; auch um begreiflich zu machen, auf welche Weiſe der morgenländiſche Styl, den von ihr die Spanier und die Provençalen entlehnten, ſich in alle romaniſche Sprachen verbreitet hat. Könnten wir freilich tiefer in die arabiſche Literatur eindringen, könnten wir vor den Augen der Leſer jene glänzenden Dichtungen entfalten, die

aus Aſien ein Land der Feerei machten; könnten wir ſie die Reize dieſer begeiſterten Poeſie koſten laſſen, die, indem ſie die ungeſtümſten Leidenſchaften ausdrückte, die geiſtreichſten und kühnſten Bilder zu ihrer Sprache machte, und die Seele auf eine Weiſe erſchütterte, welche unſere zurückhaltendern Dichter nicht mehr kennen; wir würden in einem ſo neuen und ſo abweichenden Geſchmacke volle Entſchädigung finden für die Mängel, die uns auffallen möchten; aber wir können uns nur ſchmeicheln, von dem Eindrucke der Schönheiten einer fremden Sprache ſo viel hinübergehen zu laſſen in die Seele eines Andern, als wir ſelbſt davon empfunden haben; man muß gerührt ſein, um zu rühren, und nach eignem Gefühle urtheilen, um einiges Vertrauen einzuflößen. Ich verſtehe kein Arabiſch, ich verſtehe keine einzige orientaliſche Sprache, und auf Auszüge noch mehr als auf Ueberſetzungen muß ich mich heute beſchränken.

Ali, der vierte Khalif nach Mohammed, war der erſte in dem arabiſchen Reiche, der den ſchönen Künſten einigen Schutz bewilligte; ſein Nebenbuhler und Nachfolger Moaviah, der erſte der Ommiaden (661 — 681), war ihnen noch günſtiger; er berief die in den Wiſſenſchaften ausgezeichnetſten Männer an ſeinen Hof; er umgab ſich mit Dichtern; und da er ſeiner Herrſchaft ſchon mehrere griechiſche Inſeln und Provinzen unterworfen hatte, begannen unter ihm die Wiſſenſchaften der Griechen ihren erſten Einfluß auf die Araber auszuüben.

Nach dem Verlöſchen der Dynaſtie der Ommiaden waren die abbaſſidiſchen Fürſten den Wiſſenſchaften noch gewogener. Al-Manzor oder Monſur, der zweite derſelben (754 — 775), berief einen griechiſchen Arzt, Namens Georg Baktiſchwah, zu ſich, welcher zuerſt den Arabern Ueberſetzungen der gelehrten griechiſchen Werke über die Medicin gab. Baktiſchwah oder Bocht Jeſu war ein Abkömmling der im griechiſchen Reiche wegen ihrer Anhänglichkeit an die Lehren der Neſtorianer verfolgten Chriſten, welche Sicher-

heit und Frieden bei den Perſern geſucht und hier in der Provinz Gondiſapor eine ſchon im ſiebenten Jahrhundert berühmte mediciniſche Schule geſtiftet hatten. Neſtorius, von 429 bis 431 Patriarch von Conſtantinopel, welcher, nach der Meinung der Orthodoxen, in Chriſtus zwei Perſonen als zwei Naturen zu ſehr trennte, hatte einen Verfolgungseifer offenbart, deſſen Opfer er ſelbſt bald ward: Tauſende von Neſtorianern, ſeine Schüler, waren nach den Concilien von Epheſus und Chalcedon mit Feuer und Schwerdt vertilgt worden; ihrer Seits ließen ſie in Perſien gegen das Jahr 500 ſieben bis achttauſend ihrer orthodoxen oder monophyſitiſchen Gegner niedermetzeln; aber nach dieſer erſten Wiedervergeltung widmeten ſie ſich den Wiſſenſchaften mit mehr Eifer und zugleich mit mehr Menſchenliebe, als die andern chriſtlichen Kirchen, und erhielten in der ſyriſchen Sprache die griechiſche Gelehrſamkeit zu einer Zeit, wo der Aberglaube ſie in dem morgenländiſchen Reiche vertilgte. Aus ihrer Schule von Gondiſapor ſind eine Menge gelehrter Neſtorianer und Juden hervorgegangen, die, indem ſie durch ihre Kunde in der Medicin Anſehn gewannen, den Morgenländern das ganze reiche Erbe der griechiſchen Kenntniſſe überlieferten.

Der berühmte Harun-al-Raſchid, der von 786 bis 809 regierte, ſetzte ſeinen Ruhm in den Schutz, den er den Wiſſenſchaften verlieh; und der Geſchichtſchreiber Elmacin verſichert, daß er nie eine Reiſe unternahm, ohne wenigſtens hundert Gelehrte in ſeinem Gefolge bei ſich zu haben. Die arabiſche Nation verdankt ihm die ſchnellen Fortſchritte, die ſie in den Künſten und Wiſſenſchaften machte, weil Harun es ſich als Geſetz auferlegte, nie eine Moſchee zu erbauen, ohne eine Schule damit zu verbinden; ſeine Nachfolger ahmten ihm nach, und in kurzer Zeit wurden die in der Hauptſtadt bearbeiteten Wiſſenſchaften bis in die entfernteſten Theile des Reichs der Chalifen verbreitet. Allenthalben, wo die Gläubigen ſich verſammelten, um Gott zu

verehren, fanden ſie in ſeinem Tempel Gelegenheit ihm auf die edelſte Weiſe zu huldigen, die dem Geſchöpfe verſtattet iſt: durch Ausbildung der Fähigkeiten, welche der Schöpfer ihm eingeflanzt hat. Uebrigens war Harun-al-Raſchid hinreichend erhaben über den Fanatismus, welcher vorher ſeine Sekte beſeelte, um die in einer andern Religion erworbenen Kenntniſſe nicht zu verachten. Das Oberhaupt ſeiner Schulen und der oberſte Vorſteher der Studien in ſeinem Reiche war ein Neſtorianiſcher Chriſt von Damas, Namens Johann Ebn Meſſua.

Aber der wahre Beſchützer, der Vater der arabiſchen Gelehrſamkeit war Al-Mamun (Mohammed-Aben-Amer), der ſiebente abbaſſidiſche Khalif, ein Sohn Harun-al-Raſchid's. Schon bei ſeines Vaters Leben und während ſeiner Reiſe nach Khoraſan wählte er zu ſeiner Begleitung die durch ihre Kenntniſſe berühmteſten Männer unter den Griechen, Perſern und Chaldäern. Als er Oberherr geworden, (813-833) machte er Bagdad zum Mittelpunkt aller Literatur; Studien, Bücher, Gelehrte waren faſt der einzige Gegenſtand ſeiner Aufmerkſamkeit. Wiſſenſchaftliche Männer wurden ſeine Lieblinge; ſeine Miniſter waren nur mit den Fortſchritten der Literatur beſchäftigt, und man hätte ſagen mögen, der Thron der Khalifen ſei für die Muſen errichtet worden. Er berief aus allen Theilen der Welt alle Gelehrte an ſeinen Hof, deren Daſein er entdeckte; er hielt ſie an demſelben zurück durch Belohnungen, Ehrenbezeigungen, Auszeichnungen aller Art; er brachte aus den unterworfenen Provinzen, aus Syrien, Armenien, Aegypten, alle Bücher zuſammen, die man auffinden konnte: dies war der köſtlichſte Tribut, den dieſer Monarch foderte; und alle Stadthalter der Provinzen, alle Verwaltungsbeamte waren beauftragt vor allen Dingen die literariſchen Schätze der eroberten Länder zu ſammeln, um ſie am Fuße des Throns niederzulegen. Man ſah hunderte von Cameelen, einzig mit Papieren und Büchern belaſtet, in Bagdad einziehn; und alle,

die man für geeignet hielt, zur allgemeinen Belehrung beizutragen, wurden ſogleich ins arabiſche überſetzt, um ſie Jedem zugänglich zu machen. Lehrer, Kunſtrichter, Ueberſetzer und Erklärer von Büchern bildeten Al-Mamuns Hof, der mehr eine gelehrte Akademie als der Mittelpunkt der Regierung eines kriegeriſchen Reichs zu ſein ſchien. Als dieſer Khalif dem griechiſchen Kaiſer, Michael dem Stotterer, als Sieger den Frieden vorſchrieb, foderte er von ihm als Tribut eine Sammlung griechiſcher Bücher. Die Wiſſenſchaften wurden vor allem begünſtigt von dieſem Khalifen; die ſpeculative Philoſophie konnte ſich an den höchſten Unterſuchungen üben, trotz der eiferſüchtigen Engherzigkeit einiger fanatiſcher Muſelmänner, welche Al-Mamun anklagten, daß er dadurch den Iſlamismus erſchüttere. Die Medicin zählte unter ſeiner Regierung mehrere ihrer berühmteſten Doctoren; die Rechtswiſſenſchaft war ihn von dem berühmten Koſſa gelehrt worden, und da ſie in den Augen der Moslemin von allen Wiſſenſchaften die heiligſte iſt, ſo war ſie diejenige, der ſeine Unterthanen ſich mit dem meiſten Eifer hingaben, während Al-Mamun von ſeinem Geſchmack an der Mathematik beherrſcht wurde, die er mit glänzendem Erfolge ſtudirte. Er unternahm das große Werk, die Erde zu vermeſſen, und er ließ es auf ſeine Koſten durch ſeine Mathematiker ausführen. Die Elemente der Aſtronomie von Alfragan (Fargani), und die aſtronomiſchen Tafeln von Al-Merwaſi waren die Arbeit zweier ſeiner Hofleute. Derſelbe Al-Mamun, nicht minder großmüthig als kenntnißreich, rief aus, als er einem ſeiner Verwandten verzieh, der ſich des Throns zu bemächtigen gegen ihn aufgeſtanden war: „O wenn man wüßte, welche Freude es mir macht, zu vergeben, alle, die mich beleidigt haben, würden kommen, mir ihre Vergehen zu bekennen!“

Der Nation Fortſchritte in den Wiſſenſchaften waren dem Eifer ihres Oberhaupts angemeſſen; allenthalben, in allen Städten, ſah man Schulen, Collegien und Akade-

mien entſtehen; von allen Orten ſah man Gelehrte ausgehn. Bagdad war die Hauptſtadt der Wiſſenſchaften wie der Khalifen; aber Baſſora und Cufa erreichten faſt dieſe Stadt an Berühmtheit und brachten nicht minder ausgezeichnete Werke in Proſe und herrliche Gedichte hervor. Balkh, Iſpahan und Samarcand waren gleichfalls Sammelplätze der Gelehrſamkeit. Derſelbe Eifer war von den Arabern fern von den Gränzen Aſiens verbreitet worden. Der Jude Benjamin von Tudela erzählt in ſeinem Reiſebuche, daß er in Alexandria mehr als zwanzig Schulen für den Unterricht in der Philoſophie gefunden. Cairo enthielt ebenfalls eine große Anzahl von Collegien, und das in der Vorſtadt Bezuaila befindliche war ſo feſt gebaut, daß es einer Armee bei einem Aufſtande zur Citadelle diente. In den Städten Fez und Marocco hatte man ebenfalls den Studien die prächtigſten Gebäude gewidmet; man unterhielt ſie durch die weiſeſten und wohlthätigſten Einrichtungen. Die reichhaltigen Bibliotheken von Fez und Laraco haben Europa eine große Menge köſtlicher Bücher erhalten, die außerdem allenthalben verſchwunden waren. Aber Spanien vorzüglich war der Sitz der arabiſchen Wiſſenſchaften, hier ſtrahlten ſie im lebhafteſten Glanze, und hier machten ſie die ſchnellſten Fortſchritte. Cordova, Grenada, Sevilla und alle Städte der Halbinſel wetteiferten mit einander in der Herrlichkeit ihrer Schulen, ihrer Collegien, ihrer Akademien und ihrer Bibliotheken. Die Akademie von Grenada hatte den von den Arabern ſo gefeierten Shemseddin von Murcia zum Vorſteher. Metuahel=al=Allah, der zu Grenada im zwölften Jahrhundert regierte, beſaß eine prächtige Bibliothek; und man bewahrt im Escurial eine große Menge für ſeinen Gebrauch abgeſchriebener Handſchriften. Alhaken, der Stifter der Akademie von Cordova, gab der Bibliothek dieſer Stadt ſechshundert Bände. In den verſchiedenen Städten Spaniens waren ſiebzig Bibliotheken dem Publicum geöffnet, gerade zu der Zeit, wo das ganze übrige Europa, ohne Bü-

cher, ohne Gelehrſamkeit, ohne Cultur, in die ſchimpflich-ſte Unwiſſenheit verſunken war. Die Zahl der arabiſchen Schriftſteller, welche Spanien hervorbrachte, war ſo außerordentlich groß, daß mehrere arabiſche Bibliographen gelehrte Abhandlungen über die in einer einzigen Stadt wie Sevilla, Valencia und Cordova gebornen Schriftſteller, oder über diejenigen Schriftſteller unter den Spaniern abfaßten, die ſich einer einzelnen Wiſſenſchaft, wie der Philoſophie, Medicin, Mathematik und beſonders der Poeſie, gewidmet hatten. So war in dem weiten Umfange der arabiſchen Herrſchaft, in den drei Welttheilen, das Aufblühen der Wiſſenſchaften den Fortſchritten der Waffen gefolgt, und die Literatur behielt ihren ganzen Glanz durch fünf oder ſechs Jahrhunderte, von dem neunten bis zum vierzehnten oder funfzehnten unſrer Zeitrechnung.

Eine der erſten Bemühungen der Araber bei der Wiederherſtellung der Wiſſenſchaften hatte dahin gehn müſſen, das Werkzeug des Denkens und Empfindens ſelbſt zu vervollkommnen; und wirklich war die Ausbildung der Sprache bei ihnen der Gegenſtand der Beſchäftigungen vieler Gelehrten geweſen. Sie theilten ſich in zwei mit einander wetteifernde Schulen, von Cufa und Baſſora, und es ging aus dieſen Schulen eine große Anzahl ausgezeichneter Männer hervor, die mit dem größten Scharfſinn alle Regeln der arabiſchen Sprache analyſirt haben.

Das Studium der Rhetorik ward verbunden mit dem Studium der Grammatik; und wie es in allen Literaturen geſchieht, die Vorſchriften, um ſchön zu reden, kamen nach den Muſtern. Der Koran war nicht nach den Regeln der Rhetoren geſchrieben; eine aus zu lebhaftem Enthuſiasmus entſprungene Verworrenheit der Gedanken, Dunkelheit, Widerſpruch, Folgen des unruhigen Lebens und der wechſelnden Plane des Verfaſſers, zerſtören die Einheit und ſelbſt das Intereſſe dieſes Buchs. Außerdem wurden ſeine Abſchnitte erſt nachher, nicht nach der Zeitfolge oder nach dem

Zuſammenhang, ſondern nach ihrer Länge geordnet, indem man mit dem längſten anfing und mit dem kürzeſten endigte; auch ein Werk, deſſen Ideen minder gigantiſch und minder ungeordnet wären, würde durch eine ſo ſonderbare Anordnung doch oft unverſtändlich werden. Dennoch bietet kein anderes in der arabiſchen Sprache mit einer erhabnern Poeſie, mit einer hinreißendern Beredſamkeit geſchriebene Stellen dar. Eben ſo hatten die erſten Reden, welche an das Volk und an die Armeen gehalten wurden, um ſie mit dem neuen Glauben zu durchdringen und ihre Sehnſucht nach Kämpfen zu wecken, gewiß weit mehr wahre Beredſamkeit als alle, die nachher in den Schulen der angeſehenſten arabiſchen Rhetoren abgefaßt wurden. Dieſe befleißigten ſich indeß, die berühmteſten Bücher der Griechen über die Redekunſt zu überſetzen, ſie ihrer Sprache anzupaſſen, deren Genius ſo verſchieden war, und ſo eine neue Kunſt daraus zu bilden, welche von mehreren arabiſchen Quintilianen erläutert wurde.

Nach Mohammeds und ſeiner erſten Nachfolger Zeit konnte die Volksberedſamkeit von den Arabern nicht mehr ausgebildet werden; als der morgenländiſche Deſpotismus an die Stelle der in der Wüſte Statt gefundnen Freiheit getreten war, ſahen es die Häupter des Staats und des Heers als unter ihrer Würde an, zu dem Volke oder zu den Soldaten zu reden; ſie erwarteten nichts mehr von ihren Beſchlüſſen oder ihrem Eifer, und nahmen nur ihren Gehorſam in Anſpruch. Aber wenn die politiſche Beredſamkeit keine lange Dauer bei den Arabern hatte, ſo waren ſie dagegen die Erfinder derjenigen Beredſamkeit, die wir gegenwärtig am meiſten ausbilden. Sie übten ſich abwechſelnd in der akademiſchen und in der Kanzelberedſamkeit; ihre Philoſophen, ſo entzückt von der Schönheit ihrer Sprache, ergriffen eifrig die Gelegenheit, in ihren gelehrten Verſammlungen alles zu entwickeln, was ſie an Numerus und Harmonie beſaß. In dieſer Laufbahn ward Malek als der ein=

nehmendſte ihrer Redner betrachtet; ward Shoraiph für denjenigen anerkannt, der beſſer als irgend ein andrer das Glänzende der Dichtkunſt mit der Kraft der Proſa zu verbinden wiſſe; ward Hariri endlich dem Demoſthenes und Cicero von ihnen an die Seite geſetzt. Andern Theils hatte Mohammed verordnet, daß ſeine Lehre in allen Moſcheen gepredigt werde; die Benennung eines Redners, Khateb, ward durch den Gebrauch ganz eigentlich den religiöſen Rednern, und die Benennung einer Rede, Khotbah, ihren Predigten beigelegt. Man hat eine ſehr große Anzahl derſelben in der Bibliothek des Escurials aufbehalten, und man ſieht darin, daß ſie mit den chriſtlichen Rednern einen ſehr ähnlichen Gang nehmen. Die Prediger beginnen mit Dankſagungen, dem Glaubensbekenntniß, und den Gebeten für den König und die Wohlfahrt des Reichs; der Redner ſetzt hierauf ſeinen Text auseinander und entwickelt ſeinen Gegenſtand; er ſtützt ſich auf das Anſehen des Korans und der Gelehrten; und er bemüht ſich das Volk für die Tugend zu rühren, gegen das Laſter.

Die Dichtkunſt noch weit mehr als die Beredſamkeit war die Lieblingsbeſchäftigung der Araber von ihrem erſten Urſprunge an geweſen. Man verſichert, daß dieſe Nation allein mehr Dichter hervorgebracht habe, als alle andern zuſammen. Die arabiſche Dichtkunſt hat ſelbſt früher begonnen, als der Gebrauch der Schrift allgemein geworden; und von Alters her wurden in der Stadt Ocadh jährlich ein dichteriſcher Wettſtreit und akademiſche Spiele gefeiert. Mohammed verbot ſie als einen Ueberreſt des Heidenthums. Sieben der berühmteſten unter den alten Dichtern werden von den arabiſchen Schriftſtellern mit der Benennung der arabiſchen Plejaden bezeichnet; und ihre Werke waren rings in der Caaba oder dem Tempel zu Mecca aufgehängt. Mohammed ſelbſt übte die Dichtkunſt, wie auch Ali, Amru, und einige der berühmteſten unter ſeinen erſten Gefährten; aber nach ihm, ſcheint es, waren die ara-

biſchen Muſen ſtumm bis zur Regierung der Abbaſſiden. Unter Harun = al = Raſchid und ſeinem Nachfolger Al = Mamun, noch mehr unter den ſpaniſchen Ommiaden, iſt die arabiſche Dichtkunſt zu ihrem höchſten Glanze gelangt. Damals erſchien jene große Anzahl von Dichtern, ritterlichen Liebhabern, Fürſtentöchtern, welche die Orientaliſten mit Anakreon, Pindar und Sappho vergleichen. Ihre Namen, die ich, da ich ihre Werke nicht kenne, vergebens in mein Gedächtniß zu prägen geſucht habe, würden wahrſcheinlich auch den meiſten meiner Leſer entfallen. Der höchſte Ruhm in dieſen uns ſo entfernten, in Schrift und Orthographie ſo verſchiedenen Sprachen iſt dergeſtalt flüchtig, daß ich in Herbelot auch nicht diejenigen mehr finde, welche Andres in den erſten Rang ſetzte, als Monotabbi von Cufa, den er den Fürſten der Dichter nennt. Ich will daher nicht ſuchen, ſie nach ihrem Verdienſt zu ordnen, da ich in dieſem Studium ſelbſt nicht weit genug gekommen bin, um fremde Meinungen anzunehmen; ich will vielmehr hier zwei nach andern Ueberſetzungen überſetzte Fragmente aus dem Arabiſchen und Perſiſchen vorlegen, und ſie mit allgemeinen Bemerkungen über die aſiatiſche Dichtkunſt begleiten.

Das erſte von den ſieben in dem Tempel von Mecca aufgehängten Gedichten war eine Idylle oder Kaſſide von Alramkeis. Die Ausführung und der Plan dieſes alten Denkmals der arabiſchen Dichtkunſt können einen Begriff geben von dem, was ſeitdem gethan worden.

Der Held führt zwei von ſeinen Freunden an den Ort, den ſein nun verödeter Harem einnahm, und beklagt hier die Abweſenheit ſeiner Geliebten. Ihre Spuren erblickend ſeufzt er, wehklagt, verzweifelt und weiſ't alle Tröſtungen zurück, die ſeine Freunde ihm anbieten. „Du haſt ja zu andernmalen, ſagen ſie, nicht geringere Unfälle erfahren. — Allerdings, antwortet er; aber damals entzückte der Wohlgeruch, den meine Geliebten zurückließen, mein Herz und berauſchte meine Sinne; damals füllten meine Augen ſich mit

Thränen, aber es waren Thränen des Verlangens; ſie benetzten meine Wangen und meine Bruſt, und ſelbſt mein Wehrgehenk war feucht davon. — Möge wenigſtens, ſagen ſeine Freunde hinwieder, das Andenken an ein vergangnes Glück jetzt deinen Schmerz beſänſtigen; bedenke, wie viel Reize ſie für dich über das Leben verbreitet haben.“ — Der Held, erquickt durch dies Andenken, ruft wirklich die glücklichen Tage zurück, die er verlebt hat, die Wonne ſeiner Unterhaltungen mit Oneiza, mit Fathima, den ſchönſten unter den Schönen; er rühmt ſich eine Jungfrau geliebt zu haben, der keine andere an Schönheit glich. „Ihr Hals, ſagt er, war der Hals einer Gazelle, wenn ſie ihn ausſtreckt, um in die Ferne zu ſehen; ihm gleich war er mit zierlichen Bändern geſchmückt; ihre Haare floſſen auf die Schultern hinab, ſie waren ſchwarz wie Ebenholz und nicht minder dicht als die wogenden Zweige des Palmbaumes; ihr Leib war nicht minder fein oder ſchmächtig als ein Faden; und ihr Antlitz erhellte die Schatten der Nacht, wie die Lampe des einſamen Weiſen, der bei nächtlicher Weile arbeitet; ihre Gewänder endlich mahlten das Blau des Himmels, und ihr Beſatz von köſtlichen Steinen glich den Plejaden, wenn ſie ſich über den Horizont erheben.“ Er betheuert, daß er, um ſie zu erlangen, mitten durch Lanzen gedrungen ſey, daß er den ſchrecklichſten Gefahren getrotzt habe; er preiſet dann theils ſeine eigne Tapferkeit, theils die Standhaftigkeit, mit der er Nachts die unbebauten und dunkeln Thäler durchirre; er nimmt dabei Gelegenheit, ſein Pferd zu loben, das er mit dem glänzendſten Dichterſchmuck mahlt. Er ſchildert hierauf eine Jagd, dann ein Feſt; und er ſchließt ſein Gedicht mit einer bewundernswürdigen Beſchreibung des Regens, welcher glühende Wüſten erfriſcht *).

---

*) William Jones, Poëseos asiaticae Commentarii, S. 84.

Um auch etwas Perſiſches dem Leſer vor Augen zu legen, will ich, nach einer lateiniſchen Ueberſetzung von Friedrich Wilken, ein Bruchſtück von dem Shah-Nameh des Ferduſi überſetzen. Im Perſiſchen ſind die Verſe dieſes Gedichts je zwei und zwei gereimt, wie unſere Alexandriner. Ein Held ſpricht und drückt ſeine Liebe für Afraſiabs Tochter aus.

„Schaut, wie da funkeln die Fluren von rothen und gelben Feuerſtrahlen! Wo iſt ein edles Männerherz, das nicht Entzücken fühlte? Wie ſchön ſind die Geſtirne! Wie ſanft murmelt das Waſſer! Iſt dies nicht hier der Garten eines kaiſerlichen Pallaſtes? Die Farben des Erdbodens ſind mannichfach wie auf den Teppichen des Königs von Hormuz, die Luft haucht Moſchus; ſind die Wellen dieſes Baches nicht Roſenwaſſer? Dieſer unter der Laſt ſeiner Blüthen gebeugte Jasmin, dieſer Roſenbuſch, der ſeinen Wohlgeruch verbreitet, ſcheinen die Götter dieſes Gartens. Der Faſan ſchreitet majeſtätiſch daher, und iſt ſtolz auf ſeinen Schmuck, während die Turteltaube und die Nachtigall zitternd hinabſteigen auf die unterſten Zweige der Cypreſſen. So weit der Blick ſich ausdehnt längs dieſes Baches, entdeckt man allenthalben ein Paradies. Sind nicht die Ebne und die Hügel bedeckt mit jungen Mägdlein, ſchöner als die Jungfrauen Edens? Allenthalben, fürwahr, wo Meniſheh erſcheint, die Tochter Afraſiab's, muß man glückliche Menſchen erblicken; ſie macht dieſen Garten nicht minder ſtrahlend als die Sonne; iſt nicht eines erlauchten Königs Tochter ein neuer Stern? Sie hat ausgebreitet über die Ebne ihre Herrlichkeit und ihren Glanz: ſie iſt ein leuchtendes Geſtirn, das ſich erhebt über Roſen und Jasmin. O unvergleichliche Schönheit! ihr Antlitz iſt verſchleiert, aber die Zierlichkeit ihres Wuchſes gleicht der Cypreſſe, und ihr Athem verbreitet Ambra um ſie her; auf ihren Wangen ruht die Roſe; ihre Augen ſind voll Schlafs; ihre Lippen haben die Farbe empfangen von dem lauterſten Wein,

denn ihr Duft iſt der Duft des Roſenwaſſers. Gewährte mir Gott, daß wir hingehen dürften an den Ort dieſes höchſten Glücks, und daß es nur die Reiſe eines Tages wäre!“

Nach dieſen beiden Bruchſtücken, die allerdings ſehr unbedeutend ſind, wenn man ſie als Proben einer Literatur betrachtet von nicht geringerm Umfang als die Literatur des ganzen Europa's, will ich nur nach William Jones hinzuſetzen, daß die Morgenländer, und beſonders die Araber heroiſche Gedichte gehabt haben, welche ihre großen Männer zu preiſen und ihre Soldaten anzufeuern beſtimmt waren; aber kein einziges epiſches Gedicht; obgleich W. Jones dieſen Namen der von Ebn Arabſhah in poetiſcher Proſa geſchriebnen Geſchichte Timur's oder Tamerlan's giebt. Mit mehrerm Recht, ſcheint es, ſetzt er unter die epiſchen Gedichte das Werk des Perſers Ferduſi, Shah Nameh betitelt, woraus ich ein Bruchſtück ſo eben mitgetheilt habe. Dies iſt ein Gedicht in ſechzigtauſend Diſtichen, auf alle Helden und alle Könige Perſiens, deſſen erſte Hälfte, die einzige, die man als ein Epos betrachten kann, den alten Krieg zwiſchen Afraſiab, dem Könige der transoxianiſchen Tartarei, und Kai Khosru, den wir unter dem Namen Cyrus kennen, beſchreibt. Der Held dieſes Gedichts iſt Ruſtam, der Herkules Perſiens *).

Dieſes einzige Werk ausgenommen, iſt die morgenländiſche Poeſie durchaus lyriſch oder didaktiſch. Die Araber haben ohne Ende Liebesgedichte, Trauergedichte auf den Tod ihrer Helden oder ihrer Schönen, moraliſche Gedichte, unter welche man die Fabeln ſetzen kann, Lobgedichte, Satiren, beſchreibende und beſonders didaktiſche Gedichte von allen Wiſſenſchaften, ſelbſt von der trockenſten, wie Gram-

---

*) Ferduſi, der Verfaſſer des Shah-Nameh, ſtarb im Jahre der Flucht 411, oder nach Chriſti Geburt 1019.

matik, Rhetorik oder Rechenkunſt, verfaßt; und unter ſo vielen arabiſchen Poeſien, deren Catalog allein auf dem Escurial eine Sammlung von vier und zwanzig Bänden bildet, giebt es nicht Ein epiſches Gedicht, nicht Ein Luſtſpiel und nicht Ein Trauerſpiel.

In dieſen verſchiednen Gedichten zeigen die Morgenländer einen großen Scharfſinn, eine große Feinheit des Verſtandes; ihr Ausdruck iſt anmuthig und elegant, die Empfindungen ſind edel, und man kann auf die Verſicherung der Orientaliſten glauben, daß in der Originalſprache ein Wohlklang in den Verſen, eine Genauigkeit in den Ausdrücken, eine Anmuth in allen Theilen des Ganzen herrſchen, die für uns nothwendig verloren gehn. Aber wie ſollte man nicht auch erkennen, daß der Glanz dieſer lyriſchen Dichtungen zum Theil in kühnen Matapher, in unmäßigen Allegorien, in übertriebenen Hyperbeln beruht? Wie ſollte man nicht fühlen, daß charakteriſtiſch für den morgenländiſchen Geſchmack der Mißbrauch der Phantaſie und des Witzes iſt? Die Araber haben die Poeſie der Griechen gering geſchätzt, welche ihnen matt, kalt und abgezirkelt ſchien; unter allen den Büchern, die ſie von Griechenland mit einer faſt abergläubiſchen Verehrung entlehnt haben, iſt kein einziges Gedicht; keins dieſer Werke eines klaſſiſchen Geiſtes iſt von ihnen einer Ueberſetzung werth geachtet worden; und wirklich können nicht Homer, noch Sophokles, noch ſelbſt Pindar eine Vergleichung mit ihren Dichtern eingehen. Die Araber wollen durch die kühnſten, durch die rieſenhafteſten Bilder glänzen; ſie wollen ſtets den Leſer in Staunen ſetzen durch das Unerwartete des Ausdrucks; ſie erdrücken durch ihren Reichthum, und glauben nie, daß das, was ſchön iſt, überflüßig ſein könne. Sie begnügen ſich nicht mit Einer Vergleichung, ſie häufen ſie, nicht damit man ihre Idee faſſe, ſondern damit man das Colorit bewundere. Es ſind nicht natürliche Gefühle, womit ſie ſich beſchäftigen; ſie wollen, daß die Kunſt erſcheine, und

je mehr die Kunſt die Verzierungen gehäuft hat, um ſo mehr finden ſie ſie bewundernswürdig. Daher auch das Streben, alle Schwierigkeiten zu beſiegen, obgleich ſie nichts beitragen weder zur Entwicklung des Gedankens, noch zur Harmonie des Verſes.

Die Nachahmung der Natur hatte die Völker, deren Poeſie klaſſiſch iſt, die epiſche und dramatiſche Gattung erfinden laſſen, in welcher der Dichter ſich beſtrebt, den Empfindungen die wahre Sprache des Herzens zu leihen. Die Völker des Orients haben dieſe Foderung nicht gemacht; ihre Poeſie iſt ganz lyriſch; ſie ſoll eine Eingebung ſcheinen, um völlig von der Sprache der Natur abzuweichen; und unter welchem Namen ſie bekannt ſei, unter welche Regel ſie ſich beuge, ſie muß immer Geſang der Leidenſchaften ſcheinen.

Die Dichtkunſt der Araber hat den Reim wie die unſrige; der Reim erſtreckt ſich ſogar weiter in den Bau des Verſes, und die Uebereinſtimmung des Klanges findet ſich oft in der ganzen Phraſe wieder. Ueberdies iſt die lyriſche Poeſie beſondern Regeln, entweder über die Form der Strophen oder über die Ordnung der Reime oder über die Länge der Gedichte, unterworfen, welche über den ganzen Satz jenen poetiſchen Wohlklang verbreiten, der bereits in jeder Phraſe oder jedem Verſe herrſcht. Zwei Formen der Verſification ſind gebräuchlicher als die übrigen bei den Arabern und Perſern, nemlich die Gazele und Caſſide: die eine wie die andere beſteht aus Diſtichen; alle zweiten Verſe jedes Diſtichons reimen unter ſich durch das ganze Gedicht; die erſten Verſe ſind ohne Reime. Eben ſo wird in der Versart, welche die Spanier Aſſonanzen nennen und welche ſie offenbar von den Arabern entlehnt haben, derſelbe aſſonirende Reim oder Vocal in jedem zweiten Verſe mehrere Seiten lang wiederholt, während der erſte jedes Verspaars nicht gereimt iſt. Die Caſſide iſt eine erotiſche oder kriegeriſche Idylle, deren Länge zwiſchen zwanzig und

hundert Diſtichen beträgt; die Gazele iſt eine Liebesode, welche nicht weniger als ſieben, und nicht mehr als dreizehn Diſtichen haben darf. Die erſtere iſt ganz in der Gattung der Canzonen Petrarca's, und die zweite, ſeiner Sonette: und gleich wie Petrarca einen Canzoniere, d. h. eine Sammlung von Canzonen und Sonetten über verſchiedene Gegenſtände abgefaßt hat, und wie alle andern provençalen, italieniſchen, ſpaniſchen und portugieſiſchen Dichter auch einen Canzoniere haben, deſſen Hauptverdienſt die Mannichfaltigkeit der Bilder in derſelben Empfindung, und die Mannichfaltigkeit der Harmonien in demſelben Versmaaße ſeyn muß: ſo haben die Araber und Perſer ihren Divan, der eine Sammlung durch die Endung oder den Reim verſchiedener Gazelen iſt. Ein in ihren Augen vollkommner Divan iſt ein ſolcher, wo der Dichter regelmäßig in ſeinen Reimen allen Buchſtaben des Alphabets gefolgt iſt; denn ſie finden Wohlgefallen am Zwang ohne Harmonie; ein Wohlgefallen, den wir in der ganzen romantiſchen Poeſie und bei allen in der Schule der Araber gebildeten Völkern wiederfinden.

Aber wenn die Morgenländer keine epiſche oder dramatiſche Poeſie haben, ſo ſind ſie dagegen die Erfinder einer Gattung, die mit dem Heldengedicht verwandt iſt und ihnen das Schauſpiel erſetzt. Wir verdanken ihnen jene Erzählungen von ſo glänzender Erfindung, von ſo reicher und mannichfacher Phantaſie, welche die Freude unſerer Kindheit geweſen und die wir in einem ſpätern Alter nie aufſchlagen können, ohne uns aufs neue von ihnen angelockt, hingeriſſen zu fühlen. Jeder kennt die Tauſend und eine Nacht; aber wenn wir dem Ueberſetzer glauben dürfen, ſo iſt das, was wir beſitzen, nur der ſechs und dreißigſte Theil der großen arabiſchen Sammlung. Dieſe ungeheure Sammlung iſt nicht allein in Büchern niedergelegt; ſie iſt das Eigenthum einer zahlreichen Claſſe von Männern und Weibern, die in dem ganzen Umfange der mohammedä-

niſchen Herrſchaft, in der Türkei, in Perſien, bis an das äußerſte Ende Indiens ein Gewerbe daraus machen, durch ihre Erzählungen ein Publicum zu entzücken, das gern in den ſüßen Träumen der Phantaſie die oft ſchmerzlichen Gefühle der Gegenwart begräbt. Auf den Kaffeehäuſern der Levante verſammelt ein Mann die ſtumme Menge; zuweilen erregt er Schrecken oder Mitleid; öfter führt er vor den Augen ſeiner Zuhörer jene glänzenden phantaſtiſchen Viſionen vorüber, das Eigenthum der morgenländiſchen Einbildungskraft; zuweilen ſogar erweckt er Lachen, und die ernſte Stirn der wilden Osmanen entrunzelt ſich nur bei dieſer Gelegenheit. Das iſt das einzige Schauſpiel der ganzen Levante, und die Erzähler vertreten durchaus die Stelle unſerer Schauſpieler. Der Marktplatz ſelbſt hat oft auch ſeine Erzähler; die Erzählerinnen füllen die langen Mußeſtunden des Serails aus, die Aerzte empfehlen oft den Kranken, Erzähler kommen zu laſſen, um die Schmerzen zu ſtillen, die Gemüthsbewegung zu beruhigen und nach langer Schlafloſigkeit den Schlummer zurückzuführen; und dieſe Erzähler, an Nachgiebigkeit gewöhnt, wiſſen ihre Simme zu modeln, den Ton derſelben zu mildern und ſie ſanft zu unterbrechen, um dem Schlafe zu weichen.

Die arabiſche Phantaſie, welche in ihrem ganzen Glanze in dieſen Erzählungen ſtrahlt, iſt leicht zu unterſcheiden von der ritterlichen; aber es iſt auch leicht zu ſehn, wie viel ſie Beziehung mit ihr hat. Die übernatürliche Welt iſt dieſelbe für beide, die moraliſche Welt iſt verſchieden. Die arabiſchen Erzählungen, wie die Ritterromane, führen uns in dieſelbe Feerei; aber die menſchlichen Weſen, welche ſie hier darſtellen, ſind ganz verſchieden. Dieſe Erzählungen ſind entſtanden, ſeit die Araber, die Gewalt des Schwerdtes den Tartaren, den Türken und Perſern abtretend, ſich nur noch mit dem Handel, den Wiſſenſchaften und den Künſten beſchäftigten. Man erkennt darin ein kaufmänniſches Volk, wie man ein kriegeriſches Volk in den Ritterromanen

erkennt. Der Reichthum und der Luxus der Künſte ſtehen an Pracht um nichts den glänzenden Feengaben nach; die Heroen durchſtreifen unaufhörlich neue Länder, und das Handelsintereſſe ſetzt nicht minder ihre wißbegierige Thätigkeit in Bewegung, als das Bedürfniß, den Ruhm zu erneuern, unſere alten Ritter anreizte. Man erblickt in dieſen Erzählungen, außer den Frauen, nur vier Arten von Perſonen, Prinzen, Kaufleuten, Mönche oder Calender, und Sclaven. Die Krieger ſpielen darin faſt gar keine Rolle; Tapferkeit und hohe Kriegsthaten bringen, wie in den Geſchichtsbüchern des Morgenlandes, Schrecken hervor, verurſachen plötzliche Betrübniß, aber ſie erregen nicht Enthuſiasmus. Es herrſcht daher in den arabiſchen Erzählungen etwas minder edles, minder heroiſches, als wir zu verlangen gewohnt ſind. Aber dagegen ſind es ihre Erzähler, die wir als unſere Lehrer betrachten müſſen in der Kunſt, das Intereſſe zu erwecken, zu unterhalten und unaufhörlich zu wechſeln; in der Kunſt, eine glänzende Mythologie von Genien und Feen zu ſchaffen, welche die Welt erweitert, die menſchlichen Reichthümer und Kräfte vervielfacht, und uns in dem Wunderbaren, Unerwarteten leben läßt, ohne daß wir vor Schrecken erſtarren. Von ihnen ſind auch jener Rauſch der Liebe, jene Zärtlichkeit, jene Feinheit der Empfindung, jene Religion, jene Verehrung der Frauen, wechſelweis Sclavinnen und Göttinnen, zu uns gekommen, die einen ſo großen Einfluß auf unſer Ritterthum gehabt, und die wir in der Literatur des ganzen Süden mit ſo morgenländiſchen Kennzeichen wiederfinden. Die Geſchichten ſelbſt ſind in unſere Poeſie lange vor der Ueberſetzung von Tauſend und eine Nacht eingedrungen. Man findet deren mehrere in unſern alten Fabeldichtern, im Baccaccio, im Arioſto wieder; und dieſelben Erzählungen, die unſre Kindheit entzückt haben, indem ſie von Sprache zu Sprache, von Nation zu Nation durch oft unbekannte Canäle übergingen, ſind gegenwärtig bei den

Bewohnern der halben Welt mit allen ihren Erinnerungen, mit allen ihren Vergnügungen der Phantaſie verbunden.

Aber der Einfluß, den die Araber auf die Gelehrſamkeit in Europa ausgeübt haben, war nicht bloß der Bewunderung angemeſſen, welche ihre Dichtkunſt erregen konnte; die ſchnellen Fortſchritte, die ſie in den Wiſſenſchaften gemacht hatten, gaben ihnen ein allgemeines Anſehn in dem ganzen Reiche des Geiſtes, und diejenigen, welche die europäiſchen Gelehrten als ihre Lehrer in den Wiſſenſchaften des Calculs, in der Erforſchung der Natur, in den hiſtoriſchen und geographiſchen Kenntniſſen zu betrachten gewohnt waren, ſchienen ihnen gleichfalls die untrüglichen Orakel des Geſchmacks ſein zu müſſen. Es iſt demnach in Anſehung der europäiſchen Gelehrſamkeit ſelbſt wichtig zu wiſſen, welches der Zuſtand der Wiſſenſchaften bei den Arabern in dem Augenblick war, wo unſre Vorfahren die erſten Schritte thaten, um aus der Barbarei herauszutreten.

Alle Zweige der Geſchichte wurden von den Arabern mit lebhaftem Intereſſe bearbeitet; mehrere von ihnen, unter denen Abul-Feda, Fürſt von Hamah, der berühmteſte iſt, ſchrieben Univerſalhiſtorien vom Anbeginn der Welt bis auf ihre Zeit. Jeder Staat, jede Provinz, jede Stadt hat bei ihnen eigene Chroniken- und Geſchichtſchreiber gehabt. Mehrere haben, nach dem Beiſpiele Plutarchs, das Leben der großen Männer beſchrieben, die ſich durch ihre Tugenden, ihre Großthaten oder ihre Talente ausgezeichnet hatten. Es herrſchte ſogar bei den Arabern eine ſolche Leidenſchaft, alle Wege zu verſuchen, und keinen Gegenſtand zurückzulaſſen, daß Ben-Zaid von Cordova, und Abul-Monder von Valencia ganz ernſtlich die Geſchichte der berühmten Pferde ſchrieben, ganz wie Alaſueco die Geſchichte der Kameele, die ſich einen Namen gemacht hatten. Die hiſtoriſchen Wörterbücher waren von den Arabern erfunden worden, und Abdel-Malek hatte den Völkern, die ſeine Sprache redeten, geliefert, was Moreri den Europäern ge-

liefert hat. Eben ſo gab es geographiſche Wörterbücher von äußerſter Genauigkeit, kritiſche und bibliographiſche Wörterbücher; kurz alle jene Erfindungen, welche die Arbeit erleichtern, Unterſuchungen erſparen, und oft der Trägheit zu Statten kommen, waren ſchon bei den Arabern in Gebrauch. Die Münzkunde ward von ihnen getrieben, und Al-Namari ſchrieb die Geſchichte der Münzen Arabiens. Jede Kunſt und jede Wiſſenſchaft hatte ihre Geſchichte; und die Araber ſind in dieſer Rückſicht reicher als irgend ein anders Volk der ältern oder neuern Zeit. Al-Aſſaker ſchrieb Commentarien über die erſten Erfinder der Künſte; Al-Gazed handelte, in ſeiner Aufklärung der arabiſchen Alterthümer, mit tiefer Gelehrſamkeit von den Studien und Erfindungen ſeiner Landsleute; die Medicin und die Philoſophie hatten mehr Geſchichtſchreiber als die andern Wiſſenſchaften; alle waren zuſammengefaßt in dem hiſtoriſchen Wörterbuche der Wiſſenſchaften von Mohammed-Aba-Abdallah von Grenada.

Die Philoſophie ward mit Leidenſchaft von den Arabern bearbeitet, und gründete den Ruhm vieler geiſtreichen und ſcharfſinnigen Männer, deren Namen noch in Europa verehrt werden, wie des Averrhoes von Cordova, des großen Erklärers des Ariſtoteles (geſtorben 1198), des Avicenna aus der Nachbarſchaft von Chyraz (geſtorben 1037), eines nicht minder gründlichen Philoſophen als berühmten Arztes; des Al-Farabi aus Farab in Transoxiana (geſtorben 950), welcher ſiebzig Sprachen redete, über alle Wiſſenſchaften geſchrieben und ſie in eine Encyklopädie vereinigt hat: des Al-Gazeli aus Thus (geſtorben 1111), welcher die Religionsſtudien der Philoſophie untergeordnet hat. Die arabiſchen Gelehrten beſchränkten ſich nicht auf die Studien, die ſie auf ihrem Zimmer betreiben konnten; ſie unternahmen zur Beförderung der Wiſſenſchaften die beſchwerlichſten und gefahrvollſten Reiſen; ſie traten in die Rathsverſammlungen der Fürſten, und ſie waren oft in die ſo gewaltſamen und faſt immer ſo grauſamen Revolutionen des

Orients verwickelt; auch iſt ihre Privatgeſchichte mannichfacher, reicher an Ereigniſſen, und romantiſcher als die Geſchichte der Philoſophen und Gelehrten aller andern Völker.

Von allen arabiſchen Wiſſenſchaften iſt die Philoſophie diejenige, welche am ſchnellſten in das Abendland vordrang, und auf die Schulen Europa's am meiſten einwirkte; aber ſie iſt es auch, deren Fortſchritte am wenigſten Beſtand hatten. Die Araber, mehr geiſtreich als gründlich, hingen Spitzfündigkeiten, und nicht einer ſtrengen Ideenfolge nach; ſie hatten mehr noch die Abſicht zu glänzen als ſich zu unterrichten: die Undeutlichkeit gab ihnen, in den Augen des Volks, das Anſehn der Gründlichkeit; ſie ſuchten Myſterien in ihrer Phantaſie; ſie umgaben die Wiſſenſchaft mit Dunkelheiten, ſtatt in den Mittelpunkt der Natur der Dinge zu dringen, wo die Unſicherheit entſpringt aus der Größe des Gegenſtandes und der menſchlichen Schwäche, nicht aber geſchaffen ward. Mehr enthuſiaſtiſch als kühn, betrachteten ſie lieber einen Mann als das Orakel aller menſchlichen Kenntniſſe, als daß ſie ſie aus der Natur ſchöpften; eine faſt göttliche Verehrung erwieſen ſie dem Ariſtoteles. In ihren Augen ſollte alle Philoſophie ſich in ſeinen Schriften finden, alle Metaphyſik ſollte durch die ſcholaſtiſche Methode erklärt werden.

Eine genaue Ueberſetzung, eine ſcharfſinnige Erläuterung des Werks des Stagiriten ſchien das erhabenſte Ziel, zu welchem das Genie der Philoſophen gelangen könne; in dieſer Abſicht laſen, erklärten, verglichen ſie alle Commentare der erſten Schüler des Ariſtoteles; aber ſeltſam iſt es, daß ſo ſcharfſinnige Männer, mit ſo vielen Studien, ſo vielen Hülfsmitteln und mit dem Aufwande ſo vieler Jahre, nie dahin gelangt ſind, die Bücher, welche den Gegenſtand aller ihrer Arbeiten ausmachten, mit Deutlichkeit zu verſtehen und auszulegen. Alle haben ſich verirrt, zuweilen gewaltig. Averrhoes hat in ſeinen Ueberſetzungen und Commentaren oft nicht das mindeſte mehr gemein mit dem

Original, und die Sucht, Geheimniſſe in einfachen Dingen, verborgne Offenbarungen in den deutlichſten Phraſen finden zu wollen, würde die Schule des Ariſtoteles bei den Arabern unverſtändlich für dieſen Philoſophen gemacht haben, wenn er unter ihnen wieder hätte auftreten können.

Die Naturwiſſenſchaften wurden von den Arabern, nicht mit mehr Eifer, aber mit einer richtigern Würdigung des Ganges betrieben, den man, um ſie ſich zuzueignen, nehmen müſſe. Abu-Ryhan-al-Byruny, geſtorben im Jahre Chriſti 941, reiſ'te vierzig Jahre, um das Steinreich zu ſtudiren, und ſeine Abhandlung von der Kenntniß der Edelſteine iſt eine koſtbare Sammlung von Thatſachen und Beobachtungen. Ibn oder Aben-al-Beithar von Malaga, der ſich mit gleicher Leidenſchaft auf die Botanik gelegt hatte, bereiſ'te anfangs die Berge und Ebnen Europa's, um die Pflanzen daſelbſt kennen zu lernen, drang ſodann mit unaufhaltſamem Muthe durch die Sandflächen und glühenden Wüſten Afrika's, um alle Pflanzen zu ſammeln oder zu beſchreiben, welche die brennende Sonnenhitze ertragen können, und begab ſich endlich in die entfernteſten Gegenden Aſiens. In den drei damals bekannten Welttheilen beobachtete er mit eignen Augen und berührte mit eignen Händen alles, was die Natur in ihren drei Reichen Ungewöhnliches und Seltnes darbietet; Thiere, Pflanzen, Foſſilien, alles ward von ihm der Prüfung unterworfen; er kehrte ſodann mit der Beute des Morgen- und Abendlandes bereichert in ſein Vaterland zurück, und gab nach einander drei Bücher heraus, das eine von den heilſamen Eigenſchaften der Pflanzen, das andre von den Steinen und Metallen, und das dritte von den Thieren; welche mehr wahre Kenntniß enthielten, als irgend ein Naturforſcher bisher davon vorgetragen hatte. Er ſtarb im J. Chriſti 1248 zu Damaſcus, wohin er zurückgekehrt, und wo er Aufſeher der fürſtlichen Gärten geworden war. Noch andre, wie Al-Raſi, Ali-Ben-al-Abbas und Avicenna, ha-

ben unter den Arabern ſich den Dank der folgenden Jahrhunderte verdient. Die Chemie, deren Erfinder die Araber gewiſſermaßen waren, gab ihnen eine viel tiefere Kenntniß der Natur, als die Griechen oder Römer hatten erwerben können, und erfuhr von ihnen die ausgedehnteſte und nützlichſte Anwendung auf alle zum Leben nothwendigen Künſte. Vor allen ward der Ackerbau mit derjenigen vollkommnen Kenntniß des Klima's, des Bodens und des Gedeihens der Pflanzen und Thiere von ihnen ſtudirt, die allein eine lange Praxis zur Wiſſenſchaft machen kann. Auch hat keine einzige civiliſirte Nation von Europa, Aſien oder Afrika in alter oder neuer Zeit ein weiſeres, gerechteres, vollkommneres Ackerbaugeſetzbuch beſeſſen, als die Araber in Spanien; kein einziges Land ward durch ſeine weiſen Geſetze, die Einſicht, Thätigkeit und den Kunſtfleiß ſeiner Bewohner noch zu einem höhern Grade ackerbaulichen Wohlſtandes erhoben, als das mauriſche Spanien und beſonders das Königreich Grenada. Die Künſte wurden mit nicht minderm Erfolg getrieben und nicht minder bereichert durch das Fortſchreiten der Naturwiſſenſchaften. Eine große Anzahl der Erfindungen, welche heut zu Tage das Leben erleichtern, ſelbſt von denen, ohne welche die Wiſſenſchaften nie hätten aufblühen können, ſind den Arabern zu verdanken. So iſt das Papier, ſo nothwendig heutiges Tages zur Geiſtescultur, das Papier, deſſen Entbehrung Europa vom ſiebenten bis zum zehnten Jahrhundert in ſo tiefe Unwiſſenheit und Barbarei verſenkte, eine arabiſche Erfindung. Zwar verfertigte man von Alters her in China Papier aus Seidenflocken; aber gegen das Jahr der Flucht 30 (nach Chr. Geb. 649) kam dieſer Gewerbszweig nach Samarcand; und als im Jahre der Flucht 85 dieſe blühende Stadt von den Sarazenen erobert wurde, brachte ein Araber, Namens Joſeph Amru, das Verfahren, durch welches man Papier bereitete, nach ſeiner Vaterſtadt Mekka; er nahm dazu Baumwolle, und das erſte, unge-

fähr demjenigen, deſſen wir uns bedienen, ähnliche Papier wurde hier im J. der Flucht 88 (706 nach Chr. Geb.) verfertigt. Von da verbreitete ſich die Bereitung deſſelben ziemlich ſchnell in allen Staaten der Araber, und beſonders in Spanien, wo die Stadt Sativa im Königreich Valencia, jetzt San-Philippo, im zwölften Jahrhundert wegen ihrer ſchönen Papiermachereien berühmt war. Es ſcheint, daß um dieſe Zeit die Spanier den Flachs, der in Ueberfluß bei ihnen wuchs, ſtatt der Baumwolle, welche daſelbſt ſeltner und theurer war, zur Papierbereitung angewendet haben. Erſt am Ende des dreizehnten Jahrhunderts wurden, durch die Bemühungen Alphons X., Königs von Caſtilien, Papierfabriken in den chriſtlichen Staaten Spaniens angelegt, von wo ſie nur im vierzehnten Jahrhundert nach Treviſo und Padua übergingen.

Das Pulver, deſſen Erfindung man einem deutſchen Chemiker zugeſchrieben hat, war den Arabern wenigſtens ein Jahrhundert vor den erſten Anzeichen, die man davon in den europäiſchen Geſchichtſchreibern findet, bekannt: man ſieht es oft angewendet in den Kriegen der ſpaniſchen Mauren im dreizehnten Jahrhundert, und einige Denkmäler möchten die Kenntniß davon im elften Jahrhundert anzuzeigen ſcheinen. Die Magnetnadel, deren Erfindung abwechſelnd den Italienern und den Franzoſen im dreizehnten Jahrhundert zugeſchrieben worden, war den Arabern ſchon im elften bekannt. Der nubiſche Geograph, der im zwölften ſchrieb, ſpricht davon wie von einer allgemein gebräuchlichen Sache. Die Zahlzeichen, die wir arabiſche nennen, die aber vielleicht mit mehrerm Rechte indiſche genannt werden müſſen, ſind uns unbeſtreitbar von den Arabern wenigſtens mitgetheilt worden; ohne ſie hätte keine der arithmetiſchen Wiſſenſchaften zu der Stufe gebracht werden können, wohin ſie in unſern Tagen gekommen ſind, und der die großen Mathematiker, die großen Aſtronomen Arabiens ſich ſchon ſehr genähert hatten. Die Menge der arabiſchen Erfin-

dungen, welche wir benutzen ohne daran zu denken, iſt ungeheuer; aber ſie ſind von mehreren Seiten zugleich, langſam und ohne Aufſehen zu erregen, in Europa eingeführt worden, weil derjenige, der ſie herüberbrachte, ſich den Ruhm, ſie gemacht zu haben, nicht zuſchrieb, und weil er in jedem Lande Leute fand, die, wie er, ſie im Orient hatten ausüben geſehn. Es iſt allen angeblichen Erfindungen des Mittelalters eigenthümlicher Charakter, daß in dem Augenblick, wo ihrer die Geſchichte das erſtemal erwähnt, ſie ſchon davon ſpricht, wie von einer allgemein gebräuchlichen Sache. Weder das Schießpulver, noch die Magnetnadel, noch die Zahlzeichen, noch das Papier werden irgendwo als Erfindungen angezeigt, und doch mußten ſie das Weſen des Kriegs, der Schifffahrt, der Wiſſenſchaften und der Erziehung verändern. Wie könnte man zweifeln, daß der Erfinder, wenn es einen ſolchen gab, ſich einer ſo wichtigen Neuerung nicht gerühmt hätte? Und wenn er es nicht gethan, muß man daraus nicht ſchließen, daß alle dieſe Dinge aus einem Lande, wo ſie ſchon allgemein bekannt waren, von unberühmten, nicht von genievollen Leuten, langſam eingeführt wurden?

In ſo hellem Glanze ſtrahlten die Wiſſenſchaften und die Gelehrſamkeit, vom neunten bis zum vierzehnten Jahrhundert unſrer Zeitrechnung, in den weiten Ländern, welche ſich dem Islam unterwarfen. Die traurigſten Betrachtungen knüpfen ſich an dieſe lange Aufzählung uns unbekannter Namen, die dennoch berühmt waren; auf einigen ſtaubigen Bibliotheken in Handſchriften begrabner Werke, die dennoch eine Zeit lang mächtig einwirkten auf die Ausbildung des menſchlichen Geiſtes. Was iſt übrig von ſo großem Ruhme? Fünf oder ſechs Menſchen nur ſind im Stande, die Schätze arabiſcher Handſchriften zu beſuchen, welche die Bibliothek des Escurials in ſich ſchließt; einige hundert noch, zerſtreut in ganz Europa, haben durch hartnäckigen Fleiß es dahin gebracht, in den Fundgruben des

Orients zu wählen; aber ſie erlangen nur mühſam einige ſeltne und dunkle Handſchriften, und ſie können ſich nicht hoch genug erheben, um die ganze Literatur zu beurtheilen, von der ſie nie mehr als einen Theil erfaſſen. Aber die weiten Regionen, wo der Islam herrſchte und noch herrſcht, ſind todt für alle Wiſſenſchaften. Dieſe reichen Fluren von Fez und Marocco, verherrlicht vor fünf Jahrhunderten durch ſo viel Akademien, ſo viel Univerſitäten, ſo viel Bibliotheken, ſind nur noch glühende Sandwüſten, welche Tyrannen Tiegern ſtreitig machen; das ganze lachende und fruchtbare Ufer Mauritaniens, wo der Handel, die Künſte und der Ackerbau ſich zur höchſten Blüthe erhoben hatten, ſind heutiges Tags die Schlupfwinkel von Seeräubern, welche Schrecken auf den Meeren verbreiten und ſich von ihren Geſchäften in ſchändlichen Ausſchweifungen erholen, bis die Peſt erſcheint, jährlich unter ihnen Schlachtopfer auszeichnend und die beleidigte Menſchheit rächend. Aegypten wird nach und nach verſchlungen von dem Sande, den es einſt befruchtete: Syrien, Pallăſtina werden verheert von herumirrenden Beduinen, welche weniger furchtbar noch ſind als der Paſcha, der ſie unterdrückt. Bagdad, einſt der Wohnſitz des Luxus, der Macht und des Wiſſens, iſt zerſtört; die ſo berühmten Univerſitäten von Cufa und Baſſora ſind geſchloſſen; jene von Samarcand und Balkh ſind gleichfalls vernichtet. In dieſen ungeheuern Länderſtrecken, zwei oder dreimal größer als unſer Europa, findet man nur noch Unwiſſenheit, Sclaverei, Schrecken und Tod. Wenige ſind im Stande, etwas von den Schriften ihrer erlauchten Vorfahren zu leſen; wenige vermöchten ſie zu verſtehn; keiner iſt in der Lage, ſie ſich zu verſchaffen. Dieſer unermeßliche literariſche Reichthum der Araber, den wir nur flüchtig gezeigt haben, iſt nicht mehr vorhanden in irgend einem der Länder, wo die Araber und Moslemin herrſchen. Nicht mehr dort darf man, weder den Ruhm ihrer großen Männer, noch ihre Schriften ſuchen. Was ſich davon er-

halten hat, iſt gänzlich in den Händen ihrer Feinde, in den Klöſtern der Mönche und in den Bibliotheken der Könige Europa's. Und doch ſind jene ausgedehnten Länder nicht erobert worden; nicht beraubt hat der Fremdling ſie ihrer Schätze, nicht vernichtet ihre Bevölkerung, nicht zerſtört ihre Geſetze, ihre Sitten und ihren Nationalgeiſt. Das Gift war in ihnen, es hat ſich durch ſich ſelbſt entwickelt, und alles vernichtet.

Wer weiß, ob nicht in einigen Jahrhunderten dieſes nemliche Europa, wohin das Reich der Gelehrſamkeit und Wiſſenſchaften heutiges Tags verſetzt iſt, das in ſo hohem Glanze ſtrahlt, das ſo wohl die verfloßnen Zeiten richtet, das ſo wohl die allmählige Herrſchaft der Literaturen und Sitten des Alterthums vergleicht, verödet und wild ſein wird wie die Hügel Mauritaniens, die Sandſteppen Aegyptens, und die Thäler Anatoliens? Wer weiß, ob nicht in einem völlig neuen Lande, vielleicht in den hochgelegnen Gebieten, von wo der Oronocco und der Amazonenfluß herabkommen, vielleicht in jenem bis auf dieſen Tag noch undurchdringlichen Berggürtel Neuhollands, ſich Völker mit andern Sitten, andern Sprachen, andern Vorſtellungen, andern Religionen bilden werden, Völker, welche noch einmal das Menſchengeſchlecht erneuern, welche, wie wir, die verfloßnen Zeiten ſtudiren, und welche, mit Erſtaunen wahrnehmend, daß wir geweſen, daß wir gewußt, was ſie wiſſen werden, daß wir geglaubt wie ſie an Fortdauer und Ruhm, unſre ohnmächtigen Anſtrengungen bedauern und die Namen der Newtone, Racine, Taſſo anführen werden als Beiſpiele jenes nichtigen Anſtrebens des Menſchen, um eine Unſterblichkeit des Namens zu erlangen, welche das Schickſal ihm verſagt.

Drittes Kapitel.

Entſtehung der provençalen Sprache und Dichtkunſt; Einfluß der Araber auf das Talent und den Geſchmack der Troubadouren.

Als im zehnten Jahrhundert die Völker des ſüdlichen Europa's den unförmlichen Mundarten, welche durch die Vermiſchung des Lateiniſchen mit den nordiſchen Sprachen erzeugt worden waren, Feſtigkeit zu geben verſuchten, da erhob eine neue Sprache ſich herrſchend über alle andere. Die zuerſt gebildete, die am allgemeinſten verbreitete, die am ſchnellſten bearbeitete, ſchien ſie die Stelle der lateiniſchen einnehmen zu ſollen, der man entſagte; Tauſende von Dichtern blühten faſt zu gleicher Zeit in dieſer neuen Sprache; ſie gaben ihr einen eignen Charakter, den einer durchaus originalen Literatur, die nichts entlehnte von den Lateinern und Griechen, oder von alle dem, was man claſſiſch nennt; ſie breiteten ihren Ruf aus von Spaniens bis zu Italiens äußerſten Enden; ſie dienten als Muſter allen Dichtern, die man bald nachher ſich bilden ſah in allen andern Sprachen, ſelbſt in den nordiſchen, bei den Engländern und Deutſchen. Aber plötzlich ſchwand dieſer flüchtige Glanz; die Troubadouren verſtummten, das Provençale ward verlaſſen; dieſe Sprache, indem ſie neue Veränderungen erlitt,

ward wieder ein Patois, und nach drei Jahrhunderten eines glänzenden Daſeins wurden alle ihre Erzeugniſſe mit denen der todten Sprachen zuſammengeſtellt; man hörte auf, noch etwas hinzuzufügen.

Der hohe Ruf der provençalen Dichter, und der ſchnelle Verfall ihrer Sprache ſind zwei gleich auffallende Erſcheinungen in der Culturgeſchichte des menſchlichen Geiſtes. Die Literatur, die allen andern zum Muſter gedient, und die dennoch, unter den Tauſenden von lieblichen Poeſien, nicht Ein Meiſterwerk, nicht Ein Werk des Genies, deſſen Name zur Unſterblichkeit gelangt wäre, hervorgebracht hat, iſt um ſo würdiger unſre Aufmerkſamkeit zu feſſeln, als ſie ganz das Werk der Zeit und nicht der Individuen iſt; ſie enthüllt uns die Empfindungen, die Phantaſie, den Geiſt der modernen Nationen in ihrem Entſtehn; was in allen war, was aller Orten war, und nicht was ein ſeiner Zeit überlegnes Genie einem Einzelnen einhauchen konnte. So wird die Rückkehr der ſchönen Tage uns im Frühling angekündigt durch den Glanz der Blumen auf den Feldern, durch die Ueppigkeit der Wieſen, aber nicht durch irgend ein Wunder der Gärten, wobei die Kunſt und das Vermögen des Menſchen die Natur unterſtützt haben.

Es iſt unglücklicher Weiſe ſehr ſchwer die Poeſien der Troubadouren zu erlangen und ſich eine richtige Vorſtellung davon zu machen. Ein franzöſiſcher Gelehrter, Curne de Sainte-Palaye, hat ſein ganzes Leben darauf verwendet, alle ihre Werke zu ſammeln, ſie zu erklären, ſie auszulegen; aber ſeine ungeheure Sammlung, die aus fünf und zwanzig geſchriebnen Foliobänden beſteht, iſt nicht gedruckt worden, und könnte nicht gedruckt werden. Nichts iſt darin beendigt, nichts darin in Ordnung gebracht; die Gedichte von mehrern hundert Dichtern finden ſich hier vermengt in jedem Bande, und die Arbeit, ſie zu ordnen und ihr Verſtändniß zu erleichtern, iſt noch ganz zu thun. Die königliche Bibliothek beſitzt Schätze von provençalen Handſchrif-

ten; aber es iſt noch ſchwerer, davon Gebrauch zu machen: man muß dieſe Bände durchblättern von einem Ende zum andern, um zu wiſſen, was ſie enthalten; die Schwierigkeit einer alten Schrift und die Abkürzungen machen dieſe Arbeit bei einer wenig bekannten Sprache mühſelig; überdies ſind die Handſchriften immer nur einer ſehr kleinen Anzahl von Perſonen zugänglich. Man kündigt freilich die Werke einiger ausgezeichneten Gelehrten über den Einfluß der Troubadouren auf Europa an. Bis jetzt iſt noch keins davon erſchienen, kein Original iſt noch herausgegeben worden; man findet nur hie und da, in Werken von verſchiedenem Zweck, einige zerſtreute Bruchſtücke, welche die Formen der provençalen Dichtkunſt wahrnehmen laſſen können, die aber nicht hinreichend mit dieſer Sprache vertraut machen, um die Schönheiten darin zu fühlen. Man iſt alſo genöthigt, ſich in Anſehung der Troubadouren mit den Auszügen des Abbe Millot zu begnügen, welcher, indem er nach der großen Sammlung von Sainte-Palaye arbeitete, uns in drei Bänden in 12 Lebensbeſchreibungen der provençalen Dichter, einige Nachrichten von ihren Werken, und kurze Ueberſetzungen von dem, was ihn am meiſten anſprach, aber in einem meiſtens ſchleppenden und platten Styl, gegeben hat.

Man hat viel mehr Werke über das Leben der Troubadouren, als Sammlungen ihrer Poeſien; und dieſe Lebensgeſchichten ſelbſt, unabhängig von ihren Verſen, könnten eine ſehr anziehende und neue Idee von ihrer Zeit geben, wenn ſie mehr Vertrauen verdienten. Unglücklicher Weiſe ſind ſie ohne Kritik und ohne Liebe zur Wahrheit, mit dem Wunſche geſchrieben worden, mehr durch glänzende Abentheuer die Einbildungskraft zu erregen, wie in Romanen, als bei den Thatſachen zu bleiben oder den Gränzen des Möglichen zu folgen. Für die Biographien dieſer Dichter ſind die Originaldenkmäler, die aber in der Handſchrift verblieben ſind, zwei von Mönchen verfaßte Samm-

lungen: die eine, im zwölften Jahrhundert, von Carmentière, einem Mönch von den Hieriſchen Inſeln, der auf Befehl Alphons des II., Königs von Aragon und Grafen von Provence, arbeitete; die andre, von einem Genueſen aus der Familie Cibo, welcher unter dem Namen Monge des îles d'Or bekannt iſt, und am Ende des vierzehnten Jahrhunderts die Handſchrift Carmentière's verbeſſerte und vervollkommnete, und dem damals regierenden Grafen von Provence, Ludwig II., Könige von Neapel, aus dem zweiten Hauſe Anjou, widmete. Im J. 1575 gab Johann Noſtradamus, Procurator beim Parlament von Provence, ſeine Lebensbeſchreibungen der provençalen Dichter heraus, ein Werk ohne alle Kritik, das dennoch heutiges Tags die Grundlage ihrer Geſchichte ausmacht. Er war der Vater jenes berühmten Arztes und Aſtrologen Michael Noſtradamus, deſſen dunkle Centurien ſo oft auf alle großen Ereigniſſe ſind angewendet worden, und der Oheim von Cäſar Noſtradamus, dem Verfaſſer einer Geſchichte der Provence (1. Band in Fol. 1614), in welche dieſelben Lebensgeſchichten aufgenommen worden ſind. Die Italiener haben bei weniger Hülfsmitteln, die Troubadouren kennen zu lehren, mehr Eifer darauf verwendet als die Franzoſen. Creſcimbeni hat einen Band den Lebensbeſchreibungen der provençalen Dichter gewidmet, welche er aus Noſtradamus gezogen. Alle Dichter Italiens haben mit Achtung von ihnen geſprochen, und alle Literärgeſchichten dieſes Landes erkennen ihren mächtigen Einfluß an. Die Spanier haben ihnen nicht minder gehuldigt; Sanchez, der Pater Sarmiento, Andrès, der Marquis von Santillana, haben ihre Geſchichte aufgeklärt und den Zuſammenhang der provençalen Poeſie mit der arabiſchen und der geſammten romaniſchen dargethan.

In Italien hatte bei Wiedergeburt der Sprache jede Provinz, jeder kleine Diſtrict einen eignen Dialekt; dieſe große Anzahl verſchiedner Mundarten ſchrieb ſich von zwei Urſachen her: von der großen Anzahl barbariſcher Völker,

mit welchen die Römer nach und nach durch häufige Ueberſchwemmungen ihres Landes waren vermiſcht worden, und von der großen Anzahl unabhängiger Regierungen, welche ſich daſelbſt aufrecht erhalten hatten. Weder die eine noch die andre dieſer Urſachen wirkte auf Gallien bei der Bildung der romaniſchen Sprache. Drei Völker ließen ſich hier faſt zu gleicher Zeit nieder, die Weſtgothen, die Burgundier und die Franken, und ſeit der Eroberung der letztern konnten keine Barbaren des Norden mehr feſte Wohnplätze hier nehmen, bis auf die Normannen in einer einzigen Provinz; keine Einmiſchung germaniſcher Völker, noch weniger der Slaven oder Scythen, veränderte mehr die Sprache oder die Sitten. Die Gallier hatten alſo, um ſich in eine einzige Nation und eine einzige Sprache zu verſchmelzen, vier Jahrhunderte angewendet, während welcher Italien hinter einander die Beute der Lombarden, der Franken, der Ungarn, der Sarazenen und der Germanen geweſen war. Auch ging die Entſtehung der romaniſchen Sprache in Gallien der Entſtehung der italieniſchen voraus. Sie theilte ſich in zwei Hauptdialekte: das provençaliſch-romaniſche, geſprochen in allen Provinzen ſüdlich von der Loire, die urſprünglich von den Weſtgothen und Burgundiern waren erobert worden; und die walloniſch-romaniſche, in den Provinzen nördlich von der Loire, wo die Franken herrſchten. Die politiſchen Eintheilungen waren dieſer erſten Eintheilung der Nationen und Sprachen gemäß geblieben. Trotz der Unabhängigkeit der großen Lehnsträger bildete das mitternächtliche Frankreich ſtets einen einzigen politiſchen Körper; die Bewohner der verſchiednen Provinzen fanden ſich vereinigt in denſelben Nationalverſammlungen und in denſelben Heeren. Das mittägliche Frankreich an ſeinem Theile war, nachdem es einigen von Carls des Großen Nachfolgern zu Theil geworden, im J. 879 zum Rang eines unabhängigen Königreichs durch Bozon erhoben worden, der ſich zu Nantes unter dem Titel eines Königs von Ar-

les oder Provence krönen ließ, und der ſeiner Herrſchaft die Provence, Dauphiné, Savoyen, das Lyoneſiſche, und einige burgundiſche Grafſchaften unterwarf. Der Titel Königreich wich im J. 943 dem Titel Grafſchaft, unter Bozon II., ohne daß darum die Provence zerſtückelt wurde oder von dem Hauſe Burgund abkam, deſſen Stifter Bozon I. geweſen war. Dieſes Haus verloſch im J. 1092 in Gillibert, der nur zwei Töchter hinterließ, unter welche er ſeine Staaten theilte. Die eine, Faydide, vermählte ſich mit Alphons, Grafen von Toulouſe; die andere, Douce, mit Raymond Berenger, Grafen von Barcelona.

Die Vereinigung der Provence, zweihundert und dreizehn Jahre hindurch, unter einer Reihe von Fürſten, die keine glänzende äußere Rolle ſpielten und faſt vergeſſen ſind von der Geſchichte, die aber keinen feindlichen Einfall erfuhren, durch eine väterliche Verwaltung die Bevölkerung und den Reichthum des Staats vermehrten, und den Handel begünſtigten, zu dem ihre Küſtenlage ſie einlud, reichte hin, um die Geſetze, die Sitten und die Sprache der Provençalen zu befeſtigen. Um dieſe Zeit, aber in einem tiefen Dunkel, geſchah es, daß in dem Königreiche Arles das Romaniſch-provençale vollkommen an die Stelle des Lateiniſchen trat. Man machte von letzterm noch in den Urkunden Gebrauch; aber das erſtere, das allgemein geſprochen wurde, fing auch an, als Schriftſprache zu dienen.

Die Nachfolge des Grafen von Barcelona, Reymond Berenger, des Gemals von Douce, in der Oberherrſchaft der Provence gab durch die Vermiſchung der Catalonier mit den Provençalen dem Nationalgeiſte einen neuen Anſtoß. Von den drei romaniſchen Sprachen, welche die chriſtlichen Völker Spaniens damals redeten, dem Cataloniſchen, Caſtilianiſchen und Galliciſchen oder Portugieſiſchen, war die erſte faſt durchaus dem Provençalen ähnlich, und obgleich ſie ſich in der Folge, vornemlich im Königreiche Valencia, ſehr davon entfernt hatte, ſo iſt ſie immer doch mit dem Namen einer

franzöſiſchen Provinz bezeichnet worden. Die Landesbewohner nennen ſie Llemoſi oder Limouſin. Die Catalonier verſtanden ſich alſo vollkommen mit den Provençalen, und ihre Vereinigung in einen Hof diente dazu, die einen durch die andern zu verfeinern. Die erſtern hatten ſchon einen hohen Grad der Entwicklung erreicht, theils durch ihre Kriege und ihre Vermiſchung mit den ſpaniſchen Mauren, theils durch die große Lebhaftigkeit des Handels von Barcelona. Dieſe Stadt genoß der ausgedehnteſten Privilegien; die Bürger fühlten ihre Freiheit und verſchafften ihr Achtung bei ihren Fürſten, zu derſelben Zeit, wo die Reichthümer, die ſie erworben hatten, die Auflagen ergiebiger machten, und dem Hofe der Grafen eine bei andern Fürſten unbekannte Pracht verſtatteten. Raymond Berenger und ſeine Nachfolger brachten den Geiſt der Freiheit und des Ritterthums, den Geſchmack an Eleganz und den Künſten, und die Wiſſenſchaften der Araber mit einander nach der Provence. Aus dieſer Verbindung edler Geſinnungen entſprang die Poeſie, die in der ganzen Provence und im ganzen Süden Europa's zu gleicher Zeit glänzte, als ob ein elektriſcher Funke, mitten unter den dichteſten Finſterniſſen, auf einmal allenthalben hervorſpringende Flammen entzündet hätte.

Das Ritterthum entſtand mit der provençalen Dichtkunſt; ſie ward auf gewiſſe Weiſe die Seele der ganzen neuern Literatur; und dieſer von allem, was das Alterthum gekannt hatte, ſo verſchiedene Charakter, dieſe an poetiſchen Wirkungen ſo reiche Erfindung, iſt der erſte Gegenſtand zu Betrachtungen, welche uns die neuere Literärgeſchichte darbietet. Man darf nicht das Lehnsweſen mit dem Ritterthum verwechſeln; das Lehnsweſen iſt die wirkliche Welt in dieſem Zeitraume, mit ihren Vortheilen und ihren Nachtheilen, ihren Tugenden und ihren Fehlern; das Ritterthum iſt dieſe nemliche Welt idealiſirt, wie ſie blos in der Erfindung der Romenciers beſtanden hat: ihr weſentlicher Charakter iſt die Anbetung der Frauen und der Ehre; aber die Ideen,

welche die Dichter damals aufſtellten von dem, worin die Vollkommenheit bei einem Ritter und bei einer Dame beſtehe, waren nicht ganz von ihrer Erfindung; ſie waren vorhanden im Volke, ohne vielleicht von demſelben noch verfolgt zu werden; und als ſie mehr Feſtigkeit durch heroiſche Geſänge erhalten hatten, wirkten ſie ihrer Seits zurück auf das Volk, bei dem ſie entſtanden waren, und rückten das wirkliche Lehnsweſen dem idealen Ritterthum näher.

Es war fürwahr ſchon eine herrliche Sache um dieſes kräftige und thätige Leben, das die Zeiten des Lehnſyſtems beſeelte; um dieſe Unabhängigkeit jedes Edelmannes in ſeinem Schloſſe; um dieſe Ueberzeugung, worin er ſtand, daß Gott allein ſein Richter und ſein Herr ſei; um dieſes Vertrauen in ſeine eignen Kräfte, das ihn jeder Unterdrückung Trotz bieten, eine unverletzliche Freiſtätte den Schwachen und Unglücklichen gewähren, mit ſeinen Freunden die einzigen Güter, deren Werth man kannte, Waffen und Roſſe theilen, und von ſich ſelbſt ſeine Freiheit, ſeinen Ruhm und ſein Heil erwarten ließ. Aber zu derſelben Zeit hatten die Fehler des menſchlichen Charakters eine mit der Seelenſtärke verhältnißmäßige Entwickelung erlangt: unter dem Adel, den die Geſetze allein zu ſchützen ſchienen, hatte die unabhängige Gewalt ihre gewöhnlichſte Wirkung hervorgebracht: einen an Bethörung gränzenden Sinnenrauſch und eine Wildheit, wovon die neuere Geſchichte kein Beiſpiel mehr aufſtellt. Die Tyrannei eines Barons erſtreckte ſich zwar nicht weiter als einige Stunden um ſein Schloß oder ſeine Stadt: wenn man dieſen Umkreis überſchritt, war man gerettet; aber in dieſem Gehege, worin er ſeine Unterthanen wie Wildpret zurückhielt, überließ er ſich in ſeiner Allmacht den tollſten Launen, und unterwarf diejenigen, die ihm mißfallen hatten, den fürchterlichſten Martern. Seine Lehnsleute, die unaufhörlich vor ihm zitterten, wurden unter das Menſchengeſchlecht herabgeſetzt, und in dieſer ganzen Claſſe ſah man vielleicht mehrere Jahrhunderte hindurch

keinen Einzigen irgend eine Größe, irgend eine Tugend entwickeln. Die Freimüthigkeit und die Redlichkeit, dieſe weſentlichen Rittertugenden, ſind zwar im allgemeinen die Folgen der Kraft und des Muthes; aber um die Ausübung derſelben allgemein zu machen, muß die Züchtigung oder die Schande an ihre Verletzung geknüpft ſein. Statt deſſen waren die Edelleute in ihren Schlöſſern über alle Furcht erhaben; und die Meinung war machtlos gegen Menſchen, die das geſellige Leben nicht kannten; auch berichtet die Geſchichte von dem Mittelalter eine größere Anzahl ſchändlicher Treuloſigkeiten, als von irgend einem andern Zeitraum. Endlich, ſo hatte zwar die Liebe einen neuen Charakter, der in dem Lehnsweſen und Ritterthum derſelbe iſt, angenommen; ſie war nicht zärtlicher und leidenſchaftlicher als bei den Griechen und Römern, aber ſie war ehrerbietiger; etwas Myſtiſches hatte ſich dem Gefühl beigeſellt; man behielt gegen die Frauen etwas von der religiöſen Verehrung, welche die Deutſchen für ihre Wahrſagerinnen hegten: man ſah ſie mehr für engliſche als für abhängige und untergeordnete Weſen an; man war ſtolz darauf, ihnen zu dienen, ſie zu vertheidigen, faſt wie Werkzeuge der Gottheit auf Erden; und zu gleicher Zeit verband man mit dieſer Verehrung eine Gluth der Empfindung, einen Ungeſtüm der Leidenſchaften und Begierden, welche die Deutſchen wenig gekannt hatten, welche aber den ſüdlichen Völkern eigen iſt, und wofür man den Ausdruck von den Arabern borgte. Aber im Ritterthum bewährte die Liebe ſtets einen reinen und religiöſen Charakter; im Lehnsweſen war die Unordnung gewaltig, und das Sittenverderbniß hat in der Literatur ſchändlichere Spuren zurückgelaſſen, als in irgend einem andern Zeitraume der Geſellſchaft. Nicht die Sirventes noch die Canzos der Troubadouren, nicht die Fabliaux der Trouveres, noch die Ritterromane können ohne Erröthen geleſen werden; die zügelloſe Unflätigkeit der Sprache iſt hier auf jeder Seite mit der tiefen Verderbtheit der Charaktere und der Im=

moralität der Gegenſtände gepaart. In dem Süden von Frankreich vornemlich hatten der Friede, der Reichthum und das Hofleben die äußerſte Erſchlaffung unter den Adel gebracht. Man hätte ſagen mögen, daß man nur lebe für die Galanterie; die Damen, die nicht anders als verheirathet in der Welt erſchienen, waren ſtolz auf den Ruhm, den ihre Liebhaber ihren Reizen verſchafften: es machte ihnen Vergnügen von ihrem Troubadour geprieſen zu werden; ſie erzürnten ſich nicht über galante, oft zügelloſe Poeſien, die über ſie ausgeſtreut wurden; ſie übten auch die fröhliche Kunſt (el gai saber), wie man die Dichtkunſt nannte; und ſie drückten gleichfalls ihre Gefühle in zärtlichen oder verliebten Verſen aus: ſie hatten Liebeshöfe eingerichtet, wo Fragen der Galanterie ernſtlich beſtritten und durch ihre Stimmen entſchieden wurden; kurz ſie hatten dem ganzen Süden Frankreichs eine Carnevalsregung gegeben, die ſonderbar abſticht gegen die Ideen von Zurückhaltung, Tugend und Sittſamkeit, welche wir der guten alten Zeit zuſchreiben.

Je mehr man die Geſchichte ſtudirt, deſto mehr ſieht man, daß das Ritterthum faſt durchaus eine poetiſche Erfindung iſt: man gelangt nie durch authentiſche Urkunden zu dem Lande, wo es herrſchte; immer iſt es in der Entfernung ſowohl in Anſehung des Orts als der Zeit dargeſtellt; und während die gleichzeitigen Geſchichtſchreiber uns eine reine, detaillirte, vollſtändige Vorſtellung von den Laſtern der Höfe und der Großen, von der Rohheit oder Verderbtheit des Adels, und von der Knechtſchaft des Volks geben, iſt man erſtaunt, nach Verlauf einer gewiſſen Zeit, Dichter dieſelben Zeiten beleben zu ſehn durch Dichtungen, die über und über von Tugenden, von Anmuth und Redlichkeit ſchimmern. Die Romanciers des zwölften Jahrhunderts ſetzten das Ritterthum in die Zeit Carls des Großen; Franz I. ſetzte es in ihre Zeit; wir glauben es noch in du Guesclin und Bayard bei Kaiſer Carl V. und Franz I. blühen zu

ſehn. Aber wenn wir den einen und andern Zeitraum ſtudieren, werden wir bald gezwungen, ob wohl wir in jedem einige Helden finden, zu geſtehen, daß das Ritterthum um drei oder vier Jahrhunderte vor jede Wirklichkeit hinaus gerückt werden müſſe.

Wir werden auf die Erfindung der Ritterdichtungen zurückkommen, wenn wir von der Literatur der Länder ſprechen werden, wo die erſten Ritterromane verfaßt worden ſind, das mitternächtliche Frankreich und beſonders die Normandie. Die Provençalen, zu Anfang ihrer poetiſchen Periode, kannten ſie noch nicht: die Dichtungen ihrer Troubadouren waren lyriſch und nicht epiſch; ſie ſangen, aber ſie erzählten nicht, und das Ritterthum beſtand für ſie mehr in der Galanterie, in dem Gefühle, als in der Einbildungskraft. Es war nothwendig, daß ſie alle Grundſätze deſſelben kannten, um ihre Gemälde in dieſen Rahmen zu bringen. Bei den feierlichſten Gelegenheiten, in den Wettſtreiten des Ruhms, in den Spielen, welche Tenſons hießen, wo die Troubadouren vor großen Fürſten oder den Liebeshöfen in Verſen ſtritten, waren ſie berufen, alle Aufgaben des ſorgfältigſten Zartgefühls, der uneigennützigſten Galanterie zu behandeln. Man ſieht ſie abwechſelnd unterſuchen, durch welche Eigenſchaften ein Liebhaber ſich ſeiner Dame am würdigſten mache; wie ein Ritter alle ſeines Gleichen ausſteche; welches der größere Schmerz ſei, eine Geliebte durch den Tod oder durch Untreue verlieren. In dieſen Tenſons wurde die Tapferkeit wieder uneigennützig; zeigte ſich die Liebe rein, zart und zärtlich; ſchien der Dienſt der Damen eine heilige Sache; wurde die Achtung der Wahrheit zur Religion der Ehre. Dieſe erhabnen Grundſätze, dieſe zarten Gefühle miſchten ſich zwar mit allen Klügeleien der Schöngeiſterei, die übertriebenſten Vergleichungen dienten als Beiſpiele, die geſuchteſten Gegenſätze und Wortſpiele wurden als Muſter gegeben; und oft auch, wie es bei jeder künſtlich zugeſchnittnen aber nicht ausgeüb=

ten Moral geſchieht, wurden die verderblichſten Geſinnungen, die mit der geſellſchaftlichen Ordnung oder der Beobachtung der übrigen Pflichten unverträglichſten Grundſätze unter die Vorſchriften der Galanterie geſetzt. Indeſſen iſt es ein Verdienſt der provençalen Dichtkunſt, dieſer ritterlichen Schönheit eine heilige Verehrung erwieſen und mitten unter den Laſtern der Zeit die Hochachtung für das was ſittlich iſt, und die Liebe für erhabne Geſinnungen erhalten zu haben.

Dieſe Zartheit in den Gefühlen der Troubadouren, dieſer Myſticismus der Liebe hatte einen innigern Zuſammenhang mit der arabiſchen Dichtkunſt und den Sitten des Orients, als man glauben möchte, wenn man an die wilde Eiferſucht der Muſelmanen und an die entſetzlichen Folgen der Vielweiberei denkt. Die Frauen ſind den Muſelmanen Gottheiten eben ſowohl als Sclavinnen, und das Serail iſt eben ſo ſehr ein Tempel als ein Kerker. Die Leidenſchaft der Liebe hat bei den ſüdlichen Völkern eine ganz andere Gluth, einen ganz andern Ungeſtüm, als in unſerm Europa. Der Muſelman läßt ſeinem Weibe keine von den Sorgen des Lebens, keine von den Beſchwerden, denen er allein Trotz bietet, nahe kommen. Sein Harem iſt einzig dem Luxus, den Künſten, dem Vergnügen geweiht; Blumen, Wohlgerüche, Muſik, Tanz umgeben unabläſſig ſeine Göttin; nie fodert er von ihr, nie verſtattet er ihr irgend eine Art von Arbeit; die Geſänge, in welchen er ſeine Liebe feiert, athmen dieſelbe Verehrung, dieſelbe Anbetung, die wir in der Ritterpoeſie finden, und die ſchönſten Ghazelen der Perſer, die ſchönſten Caſſiden der Araber ſcheinen Ueberſetzungen provençaler Lieder oder Verſe.

Man darf nicht die Sitten der Muſelmanen nach den Sitten der heutigen Türken beurtheilen. Von allen Völkern, welche das Geſetz des Korans befolgen, ſind dies die finſterſten und eiferſüchtigſten. Die Araber, die mit ſo viel Leidenſchaft ihre Frauen liebten, ließen ſie einer größern

Freiheit genießen; und von allen den Arabern unterworfenen Ländern war Spanien dasjenige, wo ihre Sitten ſich am meiſten der Galanterie, dem Ritterthum der Europäer anzunähern ſchienen; auch war es dasjenige, das am mächtigſten auf die Geiſtescultur im Süden des chriſtlichen Europa's einwirkte.

Abderama I., der Spanien von dem Reiche der Abbasſiden trennte und daſelbſt das Reich der Ommiaden ſtiftete, hatte zu herrſchen angefangen, als der religiöſe Fanatismus der Muſelmanen ſich ſchon vermindert hatte; er hatte ins Abendland die Künſte und Wiſſenſchaften mitgebracht, welche in Spanien zu einem höhern Gedeihen kamen, als in allen übrigen muſelmaniſchen Ländern. Eine vollkommene Duldung war von den erſten Eroberern allen chriſtlichen Gothen bewilligt worden, die unter dem Namen Moçaraber (mit den Arabern Vermiſchte) mitten unter den Muſelmanen geblieben waren. Abderama, der den Namen des Gerechten erhielt und verdiente, verſchaffte den Rechten ſeiner chriſtlichen Unterthanen Achtung, und ſuchte ſie nur durch die bewundernswürdige Ueberlegenheit in den Künſten, in den Wiſſenſchaften und in der Geiſtesbildung, die damals das Eigenthum ſeines Volkes war, an ſein Reich zu knüpfen. Die Chriſten, welche unter den Arabern lebten, bemühten ſich bald auf der Bahn fortzugehn, auf welcher ſie jene ſich hervorthun ſahen. Abderama, ein Zeitgenoſſe Carls des Großen, ſchützte wie er die Wiſſenſchaften; aber viel aufgeklärter als dieſer Fürſt hat er auf die Bildung der Chriſten ſelbſt einen wohlthätigern und dauerndern Einfluß gehabt als dieſer *). Das Studium der arabiſchen Sprache wurde

---

*) Vier Fürſten mit Namen Abderama haben in Spanien von der Mitte des achten Jahrhunderts bis zum Anfang des zehnten eine glänzende Rolle geſpielt, und könnten leicht mit einander verwechſelt werden. Der erſte (Abdul-Rahman-Ben-Abdullah) war nur ein Statthalter oder Vicekönig des Khalifen Yeſid; er indeß iſt es, der Frankreich in Gefahr

von den chriſtlichen Moçarabern als das einzige Mittel betrachtet, ihren Geiſt zu entwickeln. Um die Mitte des neunten Jahrhunderts beklagte ſich Alvaro von Cordova in ſeinem Indiculus luminosus darüber, daß ſeine Landsleute das Studium ihrer heiligen Wiſſenſchaften aufgäben, um nur die heiligen Wiſſenſchaften der Chaldäer kennen zu lernen. Johann von Sevilla ſchrieb zur Bequemlichkeit der Chriſten, die beſſer arabiſch als latein verſtanden, in jener Sprache eine Auslegung der heiligen Schriften. Man überſetzte gegen dieſe Zeit die Canonſammlung zum Gebrauch der ſpaniſchen Kirche ins Arabiſche; andrer Seits wurden einige Bücher über die Rechte und die Religion der Araber ſpaniſch geſchrieben: mithin wurden in dem ganzen Umfang der arabiſchen Herrſchaft in Spanien beide Sprachen, die arabiſche und romaniſche, allgemein geſprochen; auf dieſe Weiſe gelangten die abendländiſchen Chriſten zur Kenntniß der arabiſchen Wiſſenſchaften, oft ohne daß ſie genöthigt waren, das Ara-

---

brachte, und der, nachdem er es mehr als halb überſchwemmt hatte, in den Ebnen von Tours von Carl Martell 733 geſchlagen wurde. Wahrſcheinlich iſt er es auch, den Arioſt, welcher die alten Romanzendichter vor Augen hatte, durch einen Anachronismus als den Widerſacher Carls des Großen, unter dem Namen Agramant, auftreten läßt. Der zweite, von dem hier die Rede iſt (Abdul-Rahman-Ben-Moawiah) war allein 749 der Niedermetzelung ſeiner Familie entgangen, als die ommiadiſchen Khalifen, ſeine Vorfahren, den Thron von Damaſcus verloren. Er war ſechs Jahre flüchtig in den Wüſten Afrika's herumgeirrt, als Spanien ſich für ihn erklärte. Er herrſchte daſelbſt mit Ruhm von 756 bis 787. Zwei ſeiner Nachkommen, Abderama II. (822 bis 852) und Abderama III. (912 bis 961) führten mit nicht geringerm Glück und nicht geringern Tugenden die Titel von Khalifen des Abendlandes und Emirn-el-Mumenim (Fürſten der Gläubigen), ſo daß die glänzendſten Kriegsthaten wie die höchſte Wohlfahrt der Mauren in Spanien an den Namen Abderama geknüpft ſind.

biſche zu erlernen. Die von Abderama und ſeinen Nachfolgern geſtifteten Schulen und Univerſitäten wurden von allen wißbegierigen Männern, die es in Europa gab, beſucht. Einer der ausgezeichnetſten war Gerbert, der zu Sevilla und Cordova ſtudirt zu haben ſcheint, und der einen ſolchen Reichthum arabiſcher Gelehrſamkeit und eine ſolche Ueberlegenheit über ſein ganzes Zeitalter von dort mitbrachte, daß er, nachdem er die Bewunderung Frankreichs und ſpäter Italiens geweſen und durch alle Stufen der kirchlichen Hierarchie erhoben worden, endlich vom J. 999 bis 1003 unter dem Namen Sylveſter II. den päbſtlichen Stuhl einnahm. Eine Menge Andrer und beſonders die Wiederherſteller der ſtrengen Wiſſenſchaften in Frankreich, England und Italien im elften Jahrhundert hatten ihren Studien durch einen mehr oder minder langen Aufenthalt auf den Univerſitäten des ſüdlichen Spaniens das Siegel aufgedrückt. Campanus von Novara, Gerard von Carmona, Atelard, Daniel Morley und mehrere andere bekennen in ihren Schriften, daß ſie von den Arabern alles, worin ſie öffentlich unterrichten, gelernt hätten.

Indeß hatte die Monarchie der Ommiaden in Spanien einer Menge kleiner mauriſchen Herrſchaften Platz gemacht, die, indem ſie einander zu bekriegen aufgaben, faſt nur in der Ausbildung der Künſte und Wiſſenſchaften mit einander wetteiferten. Eine Menge von Dichtern waren an den Höfen der Fürſten von Grenada, Sevilla, Cordova, Toledo Valencia und Saragoſſa angeſtellt: eine Menge von Aſtronomen, Aerzten, Geſchichtserzählern genoſſen daſelbſt der Gunſt und eines ausgezeichneten Ranges. Unter dieſen Günſtlingen der Höfe waren mehrere Chriſten und Moçaraber, mehrere gehörten alſo durch ihre Religion und ihre Geburt zwei Sprachen und zwei Völkern an. Sobald ſie einige Kränkung an dem Hofe der mauriſchen Könige erlitten, ſobald ſie für ihre Freiheit oder für ihr Vermögen zu fürchten hatten, entflohen ſie zu den Chriſten; ſie brach-

ten ihnen ihre Talente und ihren Kunſtfleiß zu und wurden von ihnen aufgenommen wie unglückliche Brüder. Die kleinen Fürſten der aufkeimenden Königreiche Spaniens, hauptſächlich Cataloniens und Aragons, in deren Mitte eingeſchloſſen ſich bis 1112 das muſelmaniſche Königreich Saragoſſa erhielt, traten in perſönliche Verbindung mit Mathematikern, Philoſophen, Medicinern und Troubadouren oder Erfindern von Novellen und Liedern, welche ihre erſte Bildung in den Schulen Andaluſiens erhalten hatten, und welche dieſe kleinen Höfe durch Erzählungen und durch Spiele der Phantaſie unterhielten, die ſie aus der morgenländiſchen Literatur entlehnten. Die Vereinigung der Fürſtenthümer von Catalonien und Provence führte dieſelben Gelehrten und dieſelben Troubadouren in die neuen Staaten von Raymond Berenger. Die verſchiednen Dialekte der romaniſchen Sprache waren noch nicht ſo geſchieden wie heutiges Tags, und die Troubadouren gingen leicht vom Caſtilianiſchen zum Provençalen über, das damals für die eleganteſten von den ſüdlichen Sprachen galt.

So wurde die Poeſie den neuern Völkern von Europa gelehrt, und die Regeln ſelbſt, welche ſie ſich auferlegte, ließen leicht die Schule erkennen, wo ſie gebildet worden war. Die erſte und zugleich diejenige, die gewiſſermaßen die neuere Poeſie charakteriſirt, war der Reim. Dieſes Streben nach Gleichklang in den Versausgängen oder in der Mitte und dem Ende der Verſe, das die Griechen nicht kannten, findet ſich in der That zuweilen in den römiſchen ſelbſt claſſiſchen Poeſien; aber es erſcheint hier ſtets mit einem andern Zweck, als den wir uns bei dem Reime vorſetzen. Es ſoll weniger der Vers als der Sinn hervorgehoben werden; eine Aehnlichkeit in dem Bau der Phraſe gibt den Reim; Verben ſtimmen zu Verben, Nomina zu Nominibus, und die Wirkung dieſer Wiederholung iſt, ſchon durch das Ohr anzuzeigen, daß der Dichter durch zwei oder drei Verſe analoge Ideen verfolgt; nachher reimt er nicht weiter. Die lateini-

ſchen Poeſien des Mittelalters ſind viel häufiger gereimt, ſelbſt im achten und neunten Jahrhundert; aber die große Vermiſchung der Araber mit den Römern begann im achten Jahrhundert, und es würde ſchwer zu erforſchen ſein, ob die erſten lateiniſchen Reime nicht ſchon von ihnen entlehnt waren. Man kann daſſelbe von den deutſchen Reimen ſagen, weil die älteſten deutſchen Verſe, die man paarweiſe gereimt findet, lange nicht ſo alt ſind wie die arabiſchen, ſeit dem höchſten Alterthume gereimten Verſe, ſelbſt nicht wie die erſte bekannte Verbindung zwiſchen den Arabern und Deutſchen. Es iſt ſehr möglich, daß die Gothen bei ihrem erſten Eintritt in Europa den Gebrauch des Reims aus den Ländern des Morgenlandes, woher ſie kamen, mitgebracht haben. Aber die weſentliche und alterthümliche Form des Versbaues bei den teutoniſchen Völkern findet ſich bei den Scandinaviern wieder, und beſteht in der Alliteration, nicht in dem Reim. Sie beſteht in der dreifachen Wiederholung derſelben Conſonanten am Anfang der Wörter, und nicht in denſelben Tönen am Schluſſe. Die Nibelungen, welche in den erſten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts geſchrieben wurden, ſind nach Diſtichen gereimt, ich möchte faſt ſagen, auf franzöſiſche Weiſe; aber daſſelbe Gedicht, das ſich in den isländiſchen Traditionen wiederfindet und im neunten oder zehnten Jahrhunderte verſifizirt wurde, iſt nicht gereimt *).

---

*) Hier iſt ein Beiſpiel der Alliterationen, welche die Stelle der Reime vertreten, aus Fouqué's Nachbildung:

Hell verheißen
Hat's mein Oheim,
Kurz mein Leben, kühn mein Luſt;
Raſch mein Rache,
Rauh der Ausgang,
Fließend Blut im Niflungenſtamm.

Die Conſonanten nehmen in den nordiſchen Sprachen, welche angefüllt damit ſind, einen viel wichtigern Platz ein, und die Vokale in den ſüdlichen; auch iſt die Alliteration, die in der Wiederholung der Conſonanten beſteht, die Zierde der nordiſchen Sprachen, und die Aſſonanz oder der nur in den Vocalen beruhende Reim allen Volksgeſängen der ſüdlichen Sprachen eigen, wiewohl ſie nur im Spaniſchen in Regeln gebracht worden.

Aber der Reim, welcher in der ganzen Poeſie der Araber weſentlich iſt, und von ihnen auf verſchiedne Weiſe verbunden wurde, um dem Ohre zu gefallen, ward von den Troubadouren in die provençale Sprache mit demſelben Spiele in den Tönen übergetragen. Die gewöhnlichſte Form der arabiſchen Poeſie iſt diſtichenweiſe zu reimen, nicht auf die Art, daß die beiden zuſammengehörigen Verſe unter ſich reimen, ohne mit den vorhergehenden und nachfolgenden verbunden zu ſein, wie in dem Nibelungenliede oder in unſern heroiſchen Alexandrinern; ſondern auf die Art, daß die zweiten Verſe auf einander reimen und derſelbe Reim durch die ganze Strophe oder die ganze Länge des Gedichts durchgeführt wird. Dies iſt auch die älteſte Form der ſpaniſchen Poeſie. Eine bekannte Decime des Kaiſers Friedrichs I. beweiſ't, daß dieſelbe Ordnung in den Reimen im Provençaliſchen üblich war. Dieſer Kaiſer, der faſt alle Sprachen ſeiner Zeit ſprach, war zu Turin im J. 1154 mit Raymond Berenger II., Grafen von Provence zuſammengekommen, und hatte ihn feierlich in ſeine Lehen eingeſetzt. Der Graf war von einer großen Anzahl Dichter ſeines Volks begleitet, welche faſt alle zu den erſten Edelleuten ſeines Hofs gehörten. Sie entzückten Friedrich durch den Reichthum ihrer Phantaſie und den Wohlklang ihrer Verſe; Friedrich antwortete auf ihre Artigkeiten mit folgender Decime:

Ritter aus dem Franzenland,
Edle Frauen catalaniſch,

Zierlichkeit von Genua's Strand,
    Feine Sitte caſtilianiſch,
Aus Provence der Lieder Tand,
    Tänze lieb' ich treviſaniſch,
Aragonſcher Wuchs gewandt,
    Feine Perlen julianiſch,
Engliſch ſei Geſicht und Hand,
    Und das Mägdelein toſcaniſch.

Aber ſehr oft endigt auch in der arabiſchen Poeſie der zweite Vers jedes Diſtichons ſtets mit demſelben Worte, und dieſe Wiederholung iſt ebenfalls von den Provençalen gebraucht worden. Man findet davon ein merkwürdiges Beiſpiel in einigen Verſen von Jauffred de Rudel, einem Edelmann von Blieux in Provence, einem von denen, die Friedrich dem Rothbart im J. 1154 vorgeſtellt worden waren. Die Gelegenheit, bei welcher ſie gemacht wurden, iſt höchſt ſonderbar und beweiſ't die ganze Sonderbarkeit der Phantaſie und der Sitten der Troubadouren. Die Kreuzfahrer, die aus dem gelobten Lande zurückkamen, ſprachen mit Begeiſterung von einer Gräfin von Tripoli, welche ſie mit großmüthiger Gaſtfreundlichkeit aufgenommen hatte, und deren Anmuth und Schönheit ihren Tugenden glich. Jauffred Rudel wurde auf dieſe Beſchreibung ſterblich in ſie verliebt, ohne ſie je geſehn zu haben. Er bewog einen ſeiner Freunde, Bertrand von Allamanon, der wie er ein Troubadour war, ihn nach der Levante zu begleiten. Er verließ im J. 1162 den Hof

*) Plas mi cavalier francez,
    E la donna catalana,
E l'onrar del Ginoes,
    E la court de caſtellana,
Lou cantar provençales,
    E la danza treviſana,
E lou corps aragones,
    E la perla juliana,
La mans e kara d' Anglez,
    E lou donzel de Toscana,

Englands, wohin er von Gottfried, dem Bruder König Richards, gebracht worden, und ſchiffte ſich nach dem gelobten Lande ein. Allein er wurde auf der Reiſe gefährlich krank, und ſchon hatte er die Sprache verloren, als er in dem Hafen von Tripoli ankam. Die Gräfin, benachrichtigt, daß ein berühmter Dichter aus Liebe für ſie auf dem Schiffe, das eben auf der Rhede angelangt ſei, ſterbe, begab ſich an Bord, nahm ihn bei der Hand und bemühte ſich, ſeinen Muth wieder zu beleben. Rudel, wie man verſichert, erlangte die Sprache lange genug wieder, um der Gräfin für ihre Menſchenfreundlichkeit zu danken, und ihr ſeine Leidenſchaft auszudrücken; aber ſeine Rede ward durch die Krämpfe des Todes unterbrochen. Er wurde zu Tripoli in einem Grabmale von Porphyr, das die Gräfin ihm mit einer arabiſchen Inſchrift erbauen ließ, beſtattet. Hier ſind die Verſe auf ſeine entfernte Liebe, die er verfertigte, bevor er dieſe letzte Reiſe unternahm. Man betrachte die Ueberſetzung, die ich dieſem provençalen Bruchſtücke beigefügt habe, nicht als Poeſie, wiewohl ich mich bemüht habe, daſſelbe Sylbenmaaß und dieſelben Reime beizubehalten. Das Provençale ſelbſt ſuche ich dadurch vor Augen zu legen, mit den Regeln, die ihm eigen und uns fremd ſind, mit ſeinen Wiederholungen, ſeinem Geſuchten und zuweilen Dunkeln, aber auch ſeiner Naivetät. Wollte man die Verſe der Provencalen überſetzen, ſo müßte man ſich unſrer Sprache auf andre Weiſe und der ihr eignen Dichtungsformen bedienen:

Bang' und traurig will ich gehn,
  Ob ich ſeh die Liebe fern;
  Weiß nicht, wann es wird geſchehn;
  Unſer Land iſt gar zu fern.
Gott, der alles ließ'ſt entſtehn,
  Schufeſt dieſe Liebe fern,
  Gieb mir Stärke, denn zu ſehn
  Hoff' ich dieſe Liebe fern.
Herr, feſt muß die Liebe ſtehn,
  Die ich hege für ſie fern,

Denn ich trage tauſend Wehn
Für Ein Gut, ſo lang' ich fern.
Ich mag nirgend Lieb' erflehn,
Als nur dieſe Liebe fern;
Keine iſt wie ſie ſo ſchön,
Sei ſie nahe, ſei ſie fern. *)

Aber die Troubadouren ſind nicht bei dieſer recht eigentlich arabiſchen Form ſtehen geblieben; ſie haben ihre Reime auf tauſend Arten verändert, ſie haben ihre Verſe durch einander geſchlungen und verflochten, ſo daß die Wiederkehr eines und deſſelben Gleichklangs eine ganze Strophe beſtimmt, und ſie haben auf eine genugſam wohlklingende Sprache, auf genugſam geübte Ohren gerechnet, daß die Erwartung des Reims und deſſen Wiederkehr nach mehrern Verſen immer gleiches Vergnügen machten. Darin ſcheinen ſie mir den Reim als Meiſter und als ein eignes Gut zu gebrauchen, während die Deutſchen, welche ihn ihnen mitgetheilt zu haben behaupten, ihn im zwölften Jahrhunderte ängſtlich handhabten, die Verſe, die mit einander reimen ſollten, ſtets zwei und zwei an einander reihten, und zu fürchten ſchienen,

---

*) Irat et dolent m'en partray
S'ieu non vey cet amour de luench,
Et non say qu'outra la veray
Car sont trop noutras terras luench.
Dieu que fez tout quant van e vay
Et forma aquest amour luench
My don poder al cor car hay
Esper vezer l'amour de luench.
Segnour, tenes my pour veray
L'amour qu'ay vers ella de luench
Car pour un ben que m'en esbay
Hay mille mals, tant soy de luench.
Ia d'autr' amour non jauzirai
S'ieu non jau dest' amour de luench
Qu'una plus bella non en say
En luez que sia ny prez ni luench.

daß in einer ſo klangloſen Sprache, wie die ihrige, ein verflochtener Reim nicht gehört werde, und noch weniger die Rückkehr eines Gleichklangs nach mehreren verſchiedenen Reimen. Aber es iſt auch wahr, daß ſpäter, im dreizehnten Jahrhunderte, die Minneſinger (Dichter der Liebe oder deutſche Troubadouren) alle Spiele des Reims, alle ſchwierigen Verflechtungen, welche ſie die Provençalen ausüben ſahen, nachahmten.

Der Reim war die Grundlage der provençalen Poeſie, und er iſt ſeitdem in allen Poeſien des neuern Europa's geblieben, aber er machte nicht allein den Vers. Die Zahl und die Betonung der Sylben wurden nach dem Beiſpiele der Araber, ſoviel man davon urtheilen kann, der Quantität oder der Dauer des Tons ſubſtituirt, welche die Grundlage der lateiniſchen und griechiſchen Verſe ausmachte. In den Sprachen des Alterthums hatte jede Sylbe in der Ausſprache einen Ton, deſſen Zeitraum unveränderlich beſtimmt war; die Beziehung dieſer Zeiträume unter einander war gleichfalls genau feſtgeſetzt, und während man alle Sylben in lange und kurze theilte, wurde die Verſification auf dieſe erſte Eintheilung gegründet und dem Rhythmus in der Muſik vollkommen ähnlich gemacht. Der Vers war aus einer gewiſſen Anzahl von Maaßen gebildet, welche man Füße nennt, und welche das Steigen und Sinken einer ſtets in gleiche Zeiten eingeſchloßnen, ſtets, wie groß auch die Verſchiedenheit in den Tönen ſei, in der Bewegung ſich ähnlichen Melodie bezeichneten. Die Miſchung dieſer verſchiednen Füße hat den Griechen und Römern eine ungeheure Menge von Verſen von verſchiedner Länge und Bewegung gegeben, in denen es allemal weſentlich iſt, die Worte auf ſolche Weiſe zu ordnen, daß während der ganzen Dauer des Verſes das Ohr in gleichen Zeiträumen von Tönen, die alle auf einerlei Weiſe fortſchreiten, getroffen werde. In allen romaniſchen Sprachen kann das Ohr nicht die Sylben in lange oder kurze unterſcheiden, noch ihnen eine genaue

und verhältnißmäßige Quantität anweiſen. In allen, das Franzöſiſche ausgenommen, giebt es in jedem Worte eine Sylbe, auf welcher der Nachdruck der Ausſprache ruht und welche den wichtigſten Ton des Wortes zu beſtimmen ſcheint. Die Sprache der Provençalen insbeſondere iſt ſtark betont; die Troubadouren fühlten es, und vielleicht ohne die Harmonie der lateiniſchen Verſe zu kennen, gaben ſie ihren Verſen eine ähnliche Bewegung durch die bloße Vermiſchung der betonten Sylben mit den unbetonten. Das Ohr allein hatte ſie geleitet, ohne daß ſie geſucht hätten, ihre Poetik nach dem Muſter der klaſſiſchen Schriftſteller zu beſtimmen; auch kannten ſie ſelbſt ſchlecht die Regeln, die ſie befolgten, und von denen ſie nicht Rechenſchaft zu geben gewußt hätten. Aber der Bau ihrer Verſe war einfacher als bei den Alten; ſie gebrauchten nur das Maaß von zwei ungleich betonten Sylben, welches nur zwei Veränderungen hat, den Trochäus (lang und kurz) und den Jambus (kurz oder lang); und ſie gaben für den gewöhnlichen Gebrauch und im Ganzen dem Jambus den Vorzug, wie auch nach ihnen die Italiener thaten; während die Spanier in ihrer alten Poeſie den Trochäus gewählt, und für die heroiſche Dichtungsart auch die versos de arte mayor, den aus einer langen und zwei kurzen beſtehenden Daktylus, oder den aus einer langen zwiſchen zwei kurzen Sylben beſtehenden Amphibrachys beibehalten hatten. Aber man darf nicht glauben, daß die Provençalen, die Spanier, die Italiener, noch auch ehemals die Römer und Griechen, mühſam für ihre Verſe die Sylben wählten, damit die langen und kurzen abwechſelnd und in die gehörige Ordnung zu ſtehn kämen; gewiſſe Stellen im Verſe erfoderten einen Accent oder eine lange Sylbe; ſo gab es deren zwei oder drei in jedem Vers, nemlich die vierte oder ſechſte die achte oder zehnte, deren Quantität und Lage beſtimmt waren; und nach dem in den neuern Sprachen zwiſchen den betonten und nicht betonten Sylben üblichen Verhältniſſe

wieſen jene den übrigen ihren Platz an und gaben dem ganzen Vers Bewegung.

Dieſe Sylben, deren Quantität dem Weſen nach beſtimmt iſt in den neuern Sprachen, ſind diejenigen, auf welchen die Haupt- und Nebencäſur und der Schluß des Verſes ruht. Die Cäſur iſt ein Ruhepunkt, den das Ohr übereinſtimmend mit dem Sinne gegen die Mitte des Verſes feſt hält und der ihn in zwei Theile von gleichmäßiger Bewegung theilt. In dem zehnſylbigen Verſe, demjenigen, welcher in allen romaniſchen Sprachen am häufigſten gebraucht wird, kann dieſer Ruhepunkt, der am natürlichſten auf die vierte Sylbe fällt, nach der Willkühr des Dichters zuweilen auch auf die ſechſte fallen; es iſt ſogar eine Kunſt, dieſe ungleich getheilten Verſe zu vermiſchen, um das Ohr vor der Monotonie einer zu einförmigen Bewegung zu bewahren. Wenn aber die Cäſur regelmäßig und auf die vierte Sylbe gelegt wird, ſo muß dieſe Sylbe vollkommen betont ſein; die achte, die ihr in einem gleichen Zwiſchenraume entſpricht, muß es auch ſein; und die zehnte, welche die Ruhe am Ausgange des Verſes vorbereitet, muß es ebenfalls ſein. In den Verſen, deren Bewegung verſetzt iſt, indem das erſte Hemiſtich länger iſt als das zweite, fällt die Cäſur auf die ſechſte Sylbe, welche ebenſo wie die zehnte betont ſein muß. Wenn alle gerade Sylben betont ſind, ſo iſt es beinahe nothwendig, daß die ungeraden es nicht ſind, und der Vers zerfällt von ſelbſt in fünf Jamben; jedoch kann der Dichter zuweilen an die Stelle des erſten und dritten, oder des erſten und zweiten Fußes einen Trochäus ſetzen, und der Vers iſt nur dann in der Quantität falſch, wenn die vierte, achte und zehnte, oder die ſechſte und zehnte Sylbe nicht betont ſind *).

*) Wie langweilig auch ſchon dieſe Details ſcheinen mögen, ſo halte ich es doch für nöthig, hier in einer Note noch Beiſpiele aus verſchiedenen Sprachen beizufügen, nur für diejenigen, die ernſtlich die Geſetze des Versbaues ſtudiren wollen. In der

Ich bedarf der Nachſicht für dieſe trocknen und langweiligen Details, in die ich eingehen zu müſſen geglaubt habe; die von den Troubadouren angegebnen Geſetze des

---

That iſt die Proſodie, welche die Provençalen erfanden, allgemein in den neuern Sprachen, das Franzöſiſche allein ausgeſchloſſen, angenommen. Die Franzoſen, denen dieſe Regeln fremd ſind, möchten gern ihr Daſein leugnen; ſie beurtheilen die Verſe der andern Nationen nach den ihrigen; ſie zählen die Sylben und beobachten den Reim, aber ſo lange ſie nicht auch die Proſodie ſtudiren, können ſie nicht dieſe Harmonie der Rede fühlen, der die Poeſie ihre mächtigſten Wirkungen verdankt.

Man braucht in der Proſodie zwei Zeichen, den Strich –, welcher die lange oder betonte Sylbe, und den Bogen ⏑, welcher die kurze Sylbe bezeichnet; wir wollen ſie über die entſprechenden Sylben ſetzen und das Hemiſtich nach der Cäſur mit zwei Strichen = trennen.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Lo jorn que us vi = o donna primament,
– ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Quant à vos plac = que us mi laisest vezer,
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
Parti mon cor = tot autre pensamen,
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
E forom ſerm en vos = tuit mei voler,
⏑ – ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
Que sim passez = Donna en mon cor l'enveïa
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
A un dolz riz = et ab un dolz esgard
–⏑ ⏑ – ⏑ – – – ⏑ –
Mie quant es = mi fezes oblidar.

Arnaud de Marveilh.

In den provençalen Verſen von weniger als zehn Sylben iſt die Quantität ſchwerer zu beſtimmen, weil der Dichter unter einer größern Mannichfaltigkeit von Maaßen wählen kann, und weil es nur einen, höchſtens zwei Füße in einem Verſe giebt, deren Quantität unveränderlich iſt. Indeß iſt es eben nur das Spiel der Betonung, was dem Verſe Wohlklang giebt.

Dieſelben Regeln ſind ohne Ausnahme bei allen andern neuern Sprachen anzuwenden, und die italieniſchen Verſe

Versbaues leiden eine allgemeine Anwendung; ſie erſtrecken ſich über die ganze Literatur, von der wir zu ſprechen Gelegenheit haben werden; ſie ſind von allen ſüdlichen, und von

---

zum Beiſpiel müſſen nach dem von den Provençalen aufgeſtellten Grundſatz ſo gemeſſen werden:

Miser chi mal opran = do si confida
Ch' ognor star deb = bia il maleficio occulto,
Che quando ogn' altro tac = cia intorno grida
L' aria e la terra stes = sa in ch'è sepulto.

Arioſto.

Man muß bemerken, daß die Cäſur oft ein Wort in der Mitte theilt, aber nach der Accentuation; ſo daß die folgende ſtumme Sylbe, da ſie kaum gezählt wird, ſich an das folgende Hemiſtich, wie an den folgenden Sinn, ſchließt. Die italieniſchen Verſe enden faſt immer mit einer ſtummen Sylbe, ſo daß ſie aus fünf und einem halben Jamben beſtehen. Die ſpaniſchen und portugieſiſchen Verſe ſeit der Regierung Carls V. ſind völlig eben ſo.

Solo y penso = so en prados y desiertos
Mis passos doy = cuydosos y cansados
Y entrambos o = jos traygo levantados
A ver no vea alguien = mis desconciertos.

Boscan.

De tamanhas victo = rias triumphava
O velho Alfon = so Principe subido
Quando quem tudo em fim = vencendo andava
Da larga e muita ida = de foi vencido.

Camoens.

den meiſten nordiſchen Völkern Europa's angenommen worden. Uebrigens iſt dieſer Bau des Verſes, dieſer gewiſſermaßen mechaniſche Theil der Poeſie, vermittelſt geheimer und

---

Aber die ſpaniſche und portugieſiſche, in den Romanzen, Liedern und dem dramatiſchen Dialog gebrauchte Redondilha beſteht aus Trochäen, deren Bewegung der jambiſchen entgegengeſetzt iſt.

Sentose et conde a la mesa
No cenava ni podia
Con sus hijos al costado
Que muy mucho los queria.

Romance d' Alarcos.

Canta o caminhante ledo
No caminho trabalhoso
Por entre o espesso arvoredo
E de noite o temeroso
Cantando refrea o medo.

Camoens, Redondilhas.

Der alte heroiſche Vers der Spanier und Portugieſen, den ſie verso de arte mayor nennen, beſtand aus vier Daktylen oder Amphibrachen, oder aus drei Daktylen und einem Spondäus.

Como no creo que fossen menores
De los Africanos los hechos del Cid?
Ni que feroces menos en la lid
Entrassen los nuestros que los Agenores?

Juan de Mena, Labyrintho.

Der engliſche heroiſche und der deutſche dramatiſche Vers endlich ſtimmen vollkommen mit dem zehnſylbigen provençalen und italieniſchen Jamben überein, den ich zuerſt ſcandirt habe.

myſteriöſer Beziehungen, mit unſern Empfindungen, unſern Gemüthsbewegungen, mit allem, was zu unſerer Phantaſie und unſerm Herzen ſpricht, verbunden. Es hieße die göttliche Sprache der Dichter ſchlecht verſtehen, wenn man ihn blos als einen dem Gedanken auferlegten Zwang betrachten wollte. Die Verſe erſchüttern unſre Seele, erwecken unſre Leidenſchaften oder nehmen ſie gefangen, einzig weil ſie etwas noch Innigers als die Proſe ſind, etwas, das unſer ganzes Weſen durch die Sinne wie durch die Seele erfaßt, und vollſtändigere Eindrücke auf uns macht, als die Sprache allein machen könnte. Die Symmetrie gehört zu den Formen unſres Geiſtes; ſie iſt eine Idee, die den Vorſtellungen in uns vorausgeht, und die, indem ſie auf alle Künſte Anwendung leidet, ſich ſtets mit unſerm Schönheitsgefühl verbindet. Vermöge eines Princips, das früher als alle Ueberlegung iſt, ſuchen wir in den Gebäuden, Geräthſchaften,

---

Now morn her rosy steps = in th'eastern clime
Advancing sowed = the earth with orient pearl
When Adam wak'd = so custom'd, for his sleep
Was airy light = from pure digestion bred.

Indeß iſt Milton nicht immer ſo leicht zu ſcandiren, weil er oft die römiſche Proſodie in den engliſchen Verſen hat nachahmen wollen. Von allen neuern Proſodien iſt die deutſche die unveränderlichſte, weil ſie immer mit der Grammatik übereinſtimmt.

Ha welche Wonne fließt = in dieſem Blick
Auf einmal mir = durch alle meine Sinnen!
Ich fühle inn = ges heilges Lebensglück
Neu glühend mir = durch Nerv und Adern rinnen.
Göthe, Fauſt.

Möbeln, in allen Erzeugniſſen menſchlicher Kunſt die nemliche Symmetrie, welche die Hand Gottes auf eine ſo ſtetige Weiſe der Geſtalt des Menſchen und der Thiere aufgeprägt hat. Dieſe auf das harmoniſche Verhältniß der Theile zum Ganzen gegründete und von der Einförmigkeit ſo verſchiedne Symmetrie findet ſich in der regelmäßigen Wiederkehr der Strophen einer Ode, wie in der Uebereinſtimmung der Flügel eines Pallaſtes wieder. Sie iſt in der neuern Poeſie durch den Reim mehr bezeichnet als in der alten, weil dieſer die verſchiedenen Theile einer und derſelben Strophe mehr in Harmonie bringt. Der Reim ruft die Erinnerung und die Erwartung auf; er weckt eine vergangne Empfindung und das Verlangen nach einer neuen; er erhöht die Wichtigkeit der Töne, und leiht den Worten gewiſſermaßen ein Colorit. In unſrer neuern Poeſie werden die Sylben nicht allein in Hinſicht auf ihre Dauer, ſondern auch in Hinſicht auf ihren Einklang betrachtet; und die Vocale, abwechſelnd flüchtig, hörbar oder volltönend, gehen nicht unbemerkt vorüber, da der Reim die Erwartung darauf ſpannt und ihre Stellung beſtimmt. Was würde aus der provençalen Poeſie werden, wenn wir darin nichts ſuchten als den Gedanken, wie eine matte Proſe ihn geben könnte? Es war etwas anders da, als der bloße Sinn der Worte, wenn der Troubadour ſeine ſchöne Sprache mit den harmoniſchen Tönen ſeiner Harfe vereinigte; wenn die kriegeriſche Begeiſterung ihm kräftige, nervichte und volltönende Reime zuführte; wenn er den Rauſch der Liebe mit zärtlichen und wollüſtigen Tönen ausdrückte. Die Proſodie, wie der Reim, richteten ſich nach den Empfindungen ſeiner Seele mehr noch, als es der Sinn ſeiner Worte thun konnte; die wiederholte und beſchleunigte Accentuation, die jede zweite Sylbe in den jambiſchen Verſen traf, ſchien den Schlägen ſeines Herzens zu entſprechen, und die Bewegung der Sprache gab für ſich allein die Bewegung der Seele wieder. Durch dieſe hohe Empfindlichkeit für die muſikaliſchen Eindrücke, durch dieſe zarte

Organiſation erfanden die Troubadouren eine Kunſt, von der ſie ſich ſelbſt nicht Rechenſchaft geben konnten, und ward es ihnen möglich, mittelſt einer neuen Harmonie, jene Regung des Gemüths mitzutheilen, nach der alle Dichter getrachtet haben und die ſie fortan nur dadurch erreichen, daß ſie den Spuren dieſer Erfinder unſrer Proſodie folgen.

Viertes Kapitel.

Von dem Stande der Troubadouren und ihren Liebes- und Kriegsliedern.

Die Grafen von Provence waren nicht die einzigen Regenten des mittäglichen Frankreichs, an deren Hofe man die Sprache von Oc oder das Romaniſch-provençaliſche redete, und bei denen die in der Schule der Mauren gebildeten Erzähler und Dichter eine ſchmeichelhafte Aufnahme und ſichern Schutz finden konnten. Am Ende des elften Jahrhunderts war die eine Hälfte Frankreichs von unabhängigen Fürſten beherrſcht, deren einziges Band die provençale Sprache war, welche ſie alle auf gleiche Weiſe ſprachen. Die berühmteſten unter ihnen waren die Grafen von Toulouſe, die Herzoge von Aquitanien, aus dem Hauſe Poitou, die Dauphins von Viennois, von Auvergne, die Prinzen von Oranien, aus dem Hauſe der Baux, und die Grafen von Foix. Nach ihnen kam eine unzählige Menge von Vicomts, Baronen und Herren, die in einem kleinen Lande, in einer Stadt, ſelbſt auf einem Schloſſe aller Regentenvorrechte genoſſen. Zu dieſen kleinen Höfen kamen, ihrem Glück nachgehend, Aerzte, Sterndeuter und Erzähler, welche die Kenntniſſe und Künſte Spaniens nach dem Norden brachten. Ihr Ehrgeiz ging vielleicht nicht weiter, als die geſchäftsloſen Großen zu unterhalten, und ihnen durch Schmeicheleien zu gefallen; die Belohnung, die ſie ſich verſprochen hatten, und die ſie von den

chriſtlichen wie von den arabiſchen Fürſten erhielten, beſtand in der Theilnahme an den Feſten, welche ſie durch ihre Erzählungen und Geſänge belebten, und in Geſchenken an Kleidern und Pferden: aber ſie ſprachen zu Helden; indem ſie ihnen von Ruhm und Liebe erzählten, drangen ſie bis in die innerſte Tiefe ihrer Seele und theilten ihnen die ganze poetiſche Gemüthsbewegung mit, welche ſie ſelbſt fühlten. So erhob der Gegenſtand ihrer Geſänge ihren eignen Charakter und wurden die den Mauren Abtrünnigen die Lehrer der Fürſten. Kaum war die Liederkunſt in das mittägliche Frankreich eingeführt, kaum waren die Regeln des Versbaues erfunden, als die Poeſie die Erholung der erlauchteſten Staatsmänner wurde. Die ganz lyriſche Form, welche die Araber ihr gegeben hatten, eignete ſie nur zum Ausdruck der edelſten Leidenſchaften; die Dichter ſangen ihre Liebe, ihr kriegeriſches Feuer oder ihre Unabhängigkeit; kein Fürſt war von ſo erhabnem Rang, daß er es ſich nicht zur Ehre gemacht hätte, ſelbſt ähnliche Gefühle ausdrücken zu können. Liebende Könige prieſen in ihren Verſen ihre Gebieterinnen, und als die erſten Regenten Europa's unter den Dichtern oder Troubadouren Platz genommen hatten, gab es keinen Baron noch Ritter mehr, der nicht geglaubt hätte mit dem Ruhme der Tapferkeit und Galanterie den Ruhm der zarten Liederreime (de trouver gentiment en vers) verbinden zu müſſen. Keiner Studien bedurfte es für die Poeſie, ſondern eines muſikaliſchen Gefühls, einer harmoniſchen Anlage, die ohne Mühe die Worte in die Ordnung brachten, worin ſie dem Ohre ſchmeichelten, und die zugleich den Gedanken, Bildern, Empfindungen jenen Einklang, jene melodiſche Uebereinſtimmung zu einem Ganzen gaben, die aus der Seele kommt, und wobei das Studium nichts erſetzen konnte. Man iſt erſtaunt zu ſehen, wie wenig Kenntniſſe die Poeſien der Toubadouren vorausſetzen; keine Anſpielung auf die Geſchichte oder Mythologie, keine von fremden Sitten entlehnte Vergleichung, keine Erinnerung an die Wiſſenſchaf-

ten oder irgend etwas, was man in der Schule lehrte, miſcht ſich in den einfachen Erguß des Gefühls; auch begreift man, wie Fürſten und Ritter, die oft nicht leſen konnten, ſich doch unter die geiſtreichſten Troubadouren zählen durften.

Einige öffentliche Ereigniſſe trugen dazu bei, daß ſich den Rittern der Sprache von Oc ein erweiterter Ideenkreis öffnete, daß ſie in ihrem Thun mehr der Begeiſterung als dem Vortheil folgten, daß ſie eine ihnen neue Welt beſuchten und daß ihre Phantaſie von unerwarteten Gegenſtänden getroffen wurde; und niemals nimmt eine Nation einen poetiſchern Charakter an, als wenn große Bilder Gemüther bewegen, die mit der ganzen Jugendfülle begabt ſind.

Das erſte dieſer Ereigniſſe war die Eroberung von Toledo und ganz Neu-Caſtilien durch Alphons VI. König von Caſtilien. Dieſer König, der damals unterſtützt wurde von dem Helden Spaniens, dem Cid Rodrigo oder Ruy Diaz de Bivar, lud zu der Unternehmung, die von 1083 bis 85 ſeine Staaten mehr als verdoppelte und den Chriſten das Uebergewicht in Spanien ſicherte, eine große Menge franzöſiſcher, provençaler und gasconiſcher Ritter ein, die durch ſeine Gemahlin, Conſtanze von Burgund, in einiger Verbindung mit ihm ſtanden. Nach einem Zwiſchenraum von zweihundert Jahren war dies der erſte Krieg gegen die Ungläubigen, an welchem die Franzoſen Theil nahmen; er ging um vierzehn Jahre dem Aufrufe zum erſten Kreuzzuge voran. Dieſe Krieger aus verſchiednen Ländern, vereinigt in einer und derſelben Armee, wurden, indem ſie mitten unter fremden Nationen ſich beobachteten, eben dadurch empfänglicher für den Ruhm. Das glänzende Beiſpiel des Cid, der ſich über alle Männer ſeiner Zeit emporſchwang, und den mauriſche und caſtilianiſche Dichter zu beſingen bereits anfingen, lehrte ſie wahrnehmen, wie ſehr Volksgeſänge den Namen der Helden verbreiten können. Außerdem vermiſchte die Eroberung von Toledo inniger die Mauren mit den Chriſten; eine vollkommne Duldung wurde den

Mauren zugeſtanden, welche Unterthanen des Königs von Caſtilien blieben; Alphons verpflichtete ſich ſogar mit einem Eide, ihnen zur Moſchee die Cathedrale zu laſſen, die er ihnen jedoch ſpäter auf ſeiner Gemahlin dringendes Verlangen und nach einem vorgeblichen Wunder wieder nahm. Von der Zeit bis auf die Regierung Philipps III. hat während 530 Jahre ſtets eine zahlreiche mauriſche Bevölkerung, vermiſcht mit den Chriſten in Toledo gelebt. Dieſe Stadt, eine der berühmteſten Univerſitäten der Araber behielt ihre Schulen und alle ihre gelehrten Anſtalten, und breitete bei den Chriſten die Kenntniſſe der Morgenländer aus. Die Moçaraber traten beim Hofe und in die Armee ein, und die franzöſiſchen Ritter ſahen ſich berufen, mit Männern zu leben, deren Phantaſie, Verſtand und Geſchmack ſich bei den Sarazenen entwickelt hatten. Als nach der Einnahme Toledo's am 25ſten Mai 1085 ſie von dieſer glorreichen Unternehmung zurückkamen, brachten ſie in ihr Vaterland etwas von der Geiſtesbildung mit, die ſie in Spanien gefunden hatten.

Das zweite Ereigniß, das dazu beitrug, dem elſten und zwölften Jahrhundert einen poetiſchen Charakter zu geben, war der Aufruf zum Kreuzzuge im J. 1095 und die beſtändige Verbindung, welche ſeitdem zwiſchen der Chriſtenheit und der Levante entſtand. Die Auffoderung zum Kreuzzuge ſcheint mächtig auf die Länder der Sprache von Oc gewirkt zu haben; Clermont d' Auvergne, wo das Concilium ſich verſammelte, gehörte zu dieſer Sprache. Der päpſtliche Legat beim Kreuzzuge, Biſchoff von Puy, der Graf von Toulouſe, Raymond de Saint-Gilles, und der Herzog von Aquitanien, Wilhelm IX., Graf von Poitou, waren zu gleicher Zeit die vornehmſten Fürſten des mittäglichen Frankreichs und die ausgezeichnetſten unter den Kreuzfahrern. Von allen Ereigniſſen der Weltgeſchichte iſt vielleicht keins dichteriſcher als die Kreuzzüge; keins bietet größere Wirkungen der Phantaſie, größere Opfer des Intereſſes, das

immer proſaiſch iſt, für Glauben, Gefühl und Leidenſchaft dar, welche der Poeſie angehören. Mehrere von den Troubadouren theilten den Enthuſiasmus ihrer Landsleute und traten mit ihnen den Kreuzzug an. Der ausgezeichnetſte der Dichter wie der Krieger war Wilhelm IX., Graf von Poitou und Herzog von Aquitanien, der älteſte von denen, deren Werke Curne de Sainte-Palaye geſammelt hat. Er war im Jahr 1071 geboren und ſtarb im Jahr 1127. Die berühmte Eleonore, Königin von Frankreich, ſpäter von England, welche, verſtoßen von Ludwig dem Jüngern, im J. 1151 die Oberherrſchaft von Guienne, Poitou und Saintonge an Heinrich II. Plantagenet brachte, war die Enkelin dieſes Wilhelms. Dieſe Vererbung der Herrſchaft über einen beträchtlichen Theil der Länder der Sprache von Oc auf die Könige von England war das dritte große politiſche Ereigniß, das auf die Sitten und Meinungen des Volks, und dadurch auf die Troubadouren wirkte, indem es verſchiedne Menſchenſtämme vermiſchte, die Dichter an dem Hof der mächtigſten Monarchen einführte und an die Literatur das Nationalintereſſe der langen Rivalität der Könige von Frankreich und England knüpfte. Andrer Seits wirkte die Einführung der Troubadouren zu London, bei den Königen des Hauſes Plantagenet, auf die Bildung der engliſchen Sprache, und verſchaffte Chaucer, dem Vater dieſer Literatur, die erſten Muſter, die er nachahmte.

Dieſe Sprache, die zu gleicher Zeit von den Fürſten von halb Europa gebraucht wurde, — denn man ſah den deutſchen Kaiſer, Friedrich den Rothbart, König Richard I. von England, die Könige Alphons II. und Peter III. von Aragon, König Friedrich III. von Sicilien, den Dauphin von Auvergne, den Grafen von Foix, den Fürſten von Oranien, den Marquis von Montferrat, König von Theſſalonich, provençale Verſe machen, — dieſe Sprache verdiente wohl den Vorzug, den man ihr vor den andern einräumte; ihre Grammatik war regelmäßig und vollſtändig; die Verba

hatten dieſelben Beugungen, die heutiges Tags die Verba der italieniſchen Sprache haben, und ſogar noch einige mehr *). Die Regelmäßigkeit ihrer Modi erlaubte die Pronomina wegzulaſſen, und beförderte ſo die Schnelligkeit des Ausdrucks. Die Subſtantiva hatten die dieſer Sprache eigenthümliche Beſchaffenheit, daß ſie männlich und weiblich gebraucht werden konnten, nach der Wahl des Schriftſtellers **); und dieſe Beugſamkeit der Subſtantiven gab der Sprache etwas viel bildlicheres, indem die lebloſen Gegenſtände nach dem Willen des Dichters ſich in ein Geſchlecht kleideten und abwechſelnd etwas männlicheres und ſtrengeres oder etwas ſanfteres und ſinnlicheres annahmen, dem Charakter gemäß, den man ihnen geben wollte. Die Subſtantiva wie die Adjectiva bekamen auch durch die Endung alle die Modificationen, welche vergrößern oder verkleinern, Nebenideen angenehmer oder unangenehmer Art, der Verachtung, des Lächerlichen oder des Beifalls, erwecken, wie man es noch im Italieniſchen und Spaniſchen findet; während im Franzöſiſchen die Diminutiva lächerlich geworden, die Augmentativa aber nicht bekannt ſind. Die provençale Sprache, ſo wie wir ſie geſchrieben ſehn, ſcheint von Conſonanten rauh; aber die meiſten am Ende der Wörter wurden in der Ausſprache übergangen. Von der andern Seite wurden faſt alle Diphthongen mit den beiden in eine Sylbe verbundenen Lauten ausgeſprochen, (z. B. dáurada und nicht dorada) was der Sprache mehr Fülle und Markichtes gab; viele von Wörtern waren bildlich und trugen ſelbſt in ihrem Ton ihr Bild an ſich;

*) Wie ein eignes Gerundium. Tout-barjan, während des Schwatzens; tout-espardiguen, während des Verbreitens.

**) So konnte man ſagen lou cap oder la capa, der Kopf; l'os oder l'ossa, das Gebein; un fais oder una faissa, eine Laſt; lou rusc oder la rusca, die Rinde; lou ram oder la rama, das Laub; un fielh oder una fielha, ein Blatt, u. ſ. w.

viele waren der Sprache eigenthümlich und können in jede andre nur durch Umſchreibungen übergetragen werden *).

Dieſe ſchöne Sprache wurde lange ausſchließlich, wozu ſie am geſchickteſten war, zu Geſängen der Liebe und zu Kriegsgeſängen, angewendet; darauf beinahe kann man dieſe Mannichfaltigkeit von Gedichten einſchränken, die uns von den Provençalen übrig ſind; ſie haben verſchiedne Namen, aber ſie gehn alle auf die lyriſche Gattung zurück. Liebe und Krieg waren die einzige Beſchäftigung, die einzige Freude der Könige und der Soldaten, der mächtigſten Barone und der gemeinſten Ritter; abwechſelnd zu den Füßen ihrer Gebieterin, an welche ſie faſt dieſelbe Sprache wie an die Gottheit richteten, und ihre Feinde bedrohend, drückten ſie ihren Verſen das doppelte Gepräge des Stolzes ihres Charakters und der hohen Gewalt der Liebe auf. Die provençalen Poeſien, je nachdem ſie die eine oder die andere dieſer Leidenſchaften ausdrückten, theilten ſich in Chanzos und Sirventes; die erſtern hatten nur die Galanterie, die letztern den Krieg, die Politik oder die Satire zum Gegenſtand. Der Bau der einen und der andern war derſelbe; die provençalen Lieder beſtanden im Allgemeinen aus fünf Strophen und einem Schluß (Abſchied); die Form der Strophen war vollkommen regelmäßig und oft ſo gleichförmig, daß einerlei Reim an einerlei Stelle in jedem Abſchnitt wiederkehrte. Dieſe Reime, wie bei uns nach männlichen und weiblichen unterſchieden, je nachdem ſie auf die letzte oder vorletzte Sylbe gelegt waren, wurden künſtlich verſchränkt, nicht um in der von uns angenommenen regelmäßigen Ordnung aufeinander zu folgen, aber doch ſo, daß ihre Vermiſchung immer die dem Sinne der Rede und der Bewegung des Gemüths angemeſſenſte Harmonie hervorbrachte. Dieſes erſte muſikaliſche Gefühl wich

---

*) Fabre d'Olivet, in der Vorrede zu ſeinen Poésies occitaniques.

indeß in der Folge dem Streben, Schwierigkeiten zu überwinden; und die Troubadouren verfielen, indem ſie ſich die Beobachtung der ſeltſamſten und mühſamſten Regeln über die Wiederkehr derſelben Reime und derſelben Worte am Ende der Verſe auferlegten, in kindiſche Wortſpiele, denen ſie zu oft den Gedanken und die Empfindung aufopferten. Sie bewährten einen feinern und ſicherern Geſchmack in der Wahl der verſchiednen Sylbenmaaße, die ſie anwandten, in der Vermiſchung der langen und kurzen Verſe, von dem gedehnten Alexandriner bis zu dem Vers von einer und von zwei Sylben, und in dem geſchickten Gebrauch der regelmäßigen Ruhepunkte der Strophe. Alles, was wir in dieſer Art wiſſen, verdanken wir ihrer Erfahrung: ſie ſind es, welche die verſchiednen Abſchnitte der Strophen erfanden, die den Canzonen Petrarca's ſo viel Harmonie gaben. Ihnen verdanken wir gleichfalls alle Formen der franzöſiſchen Ode und beſonders die ſchöne zehnzeilige Strophe von einem Quadrain und zwei Terzetts, die J. B. Rouſſeau den erhabenſten Gegenſtänden aufgeſpart hat. Man findet auch einige Sonette in ihrer Sprache; aber mir ſcheinen ſie ſämmtlich ſpäter als die Sonette der Italiener und ſelbſt Petrarca's. Endlich iſt auch die Ballade, deren erſter Vers für alle Strophen zum Refrain dient, und der dieſe Wiederkehr deſſelben Gedankens ſo viel Anmuth und Naivetät giebt, ihre Erfindung.

Ich möchte meine Leſer mit den Troubadouren vertraut machen und ſie ihnen ſelbſt in ihren Poeſien vorführen, ſtatt nur von Urtheilen zu ſprechen, die man über ſie gefällt hat, und von Romanen, deren Helden ſie ſind. Aber von allen Gedichten, die wir zu muſtern haben werden, ſind die ihrigen am wenigſten geeignet, in einer Ueberſetzung Eindruck zu machen. Man darf hier nicht Geiſt, nicht dieſe moderne Erfindung ſuchen, die einige Gedanken durch geſchickte Gegenſätze und glückliche Lichtreflexe hervorhebt; man darf hier nicht Tiefe ſuchen. Sie waren noch zu jugendlich, hatten

noch zu wenig geſehn, zu wenig erörtert, zu wenig vergli-chen, als daß das Reich der Gedanken ihnen angehören konn-te; es kann bei ihnen kaum von Erfindung die Rede ſein in ei-nem ſo beſchränkten Felde und in Verſen, die nicht über zwei Gefühle hinausgingen. Ihr ganzes Verdienſt beſteht in einer gewiſſen Harmonie, in einer gewiſſen Naivetät des Ausdrucks, die nicht wiederzugeben ſind. Ich bin daher genöthigt, ich mag an ihre Phantaſie, oder an ihre Ge-müthlichkeit, oder an die Anmuth und Eleganz ihres Styls erinnern wollen, die Vorſtellung unaufhörlich auf ihre Perſon zurückzuführen und in dem Gefühl, das zuweilen der Menſch erweckt, eine Schadloshaltung für die dem Talent gebühren-de Bewunderung, die wir nicht empfinden können, zu ſuchen. Allerdings iſt dieſer Zuſammenhang eines romantiſchen Le-bens mit der ſchwärmeriſchen Phantaſie eines Dichters nicht durchaus eingebildet. Diejenigen unter den Troubadouren, die ihr Zeitalter als die ruhmwürdigſten anſah, ſind auch dieje-nigen, von denen man die glänzendſten Abentheuer erzählt; der Dichter iſt immer ein Held geworden für ſeinen Biogra-phen; harmoniſche Seufzer konnten nur zu den Füßen einer Prinzeſſin ausgeſtoßen werden; und wie die Zeiten hinrol-len, gewinnt der ritterliche Troubadour in der Phantaſie.

Keiner vielleicht hat ein ſo hohes Glück genoſſen wie Sordello von Mantua, deſſen weſentlichſtes Verdienſt in dem Wohlklang und der Innigkeit ſeiner Verſe beſteht. Er war einer der erſten in Behandlung der Ballade; in einer von denen, die Millot überſetzt hat, wußte er mit Anmuth, durch einen lieblichen Refrain, die Pracht, der Natur und den ſtets ſich erneuernden Schmerz eines verliebten Herzens contra-ſtirend gegen einander zu ſtellen *). Sordel oder Sordello war zu Goito bei Mantua geboren; lange ſtand er zu dem

---

*) Aylas e que m' ſan miey huelh
Quar no vezon so qu' ieu vueilh.

Grafen von Sanct-Bonifaz, dem Oberhaupte der guelfiſchen Partei in der treviſaniſchen Mark; in der Folge trat er in die Dienſte Raymond Berengers über, des letzten Grafen von Provence aus dem Hauſe Barcelona. Obgleich ein Lombarde, gebrauchte er für ſeine Gedichte die provençale Sprache, und mehrere ſeiner Landsleute thaten daſſelbe: ſie glaubten damals nicht, daß das Italieniſche fähig ſei, je eine gebildete Sprache zu werden. Das Zeitalter Sordello's war das Zeitalter der glänzendſten Rittertugenden und der abſcheulichſten Verbrechen; er hatte unter Helden und Ungeheuern gelebt; die Einbildungskraft des Volks war noch erſchüttert von dem Andenken an den wilden Eccelino, Tyrannen von Verona, mit dem Sordello hatte kämpfen gemußt, und der gewiß oft in ſeinen Verſen vorkam; allein die hiſtoriſchen Denkmäler dieſer Blutregierung waren wenig bekannt, und der Lieblingsdichter des Volks wurde von demſelben in alle Revolutionen eingemiſcht, die es mit Schrekken erfüllt hatten. Man ſagte, daß er die Gemalin des Grafen von Sanct-Bonifaz, Beherrſchers von Mantua, entführt; daß er die Tochter oder Schweſter Eccelino's geheirathet; daß er nachher dieſes Ungeheuer rühmlich bekämpft; daß er die glänzendſten Kriegsthaten mit dem ausgezeichnetſten Talent für die Verskunſt verbunden habe; daß er nach dem Urtheile des heiligen Ludwigs ſelbſt in einem Tournier für den tapferſten und höflichſten Ritter anerkannt; daß endlich die Oberherrſchaft von Mantua dieſem Erſten der Dichter und Krieger des Zeitalters zugetheilt worden ſei. Die geſchätzteſten Geſchichtſchreiber haben dreihundert Jahre ſpäter dieſe glänzenden Träumereien geſammelt, die durch das Zeugniß der gleichzeitigen Schriftſteller widerlegt werden. Der Ruhm Sordel's beruht weit mehr auf der Bewunderung, die Dante für ihn bezeigt, als er ihn am Eingange des Fegfeuers findet; daß er durchdrungen iſt von Hochachtung für ſeinen edeln Stolz, daß er ihn mit einem Löwen vergleicht, der majeſtätiſch ruht, und daß auf ſeinen bloßen

Namen ſich ihm Virgil in die Arme wirft. Curne de Sainte-Palaye hat vier und dreißig Stücke von Sordello geſammelt; funfzehn davon ſind Lieder voll Liebe und oft voll Zartheit; unter den übrigen Stücken iſt ein Todtenlob auf den Ritter Blacas, einen aragoniſchen Troubadour, deſſen Herz Sordel unter alle Monarchen der Chriſtenheit theilen möchte, um ihnen den Muth zu geben, der ihnen fehlt. Aber man findet auch unter den Werken Sordel's einige Stücke, welche der Bewunderung, die man ſeinem perſönlichen Charakter gezöllt, wenig würdig und mit dem Zartgefühl jedes Ritters und jedes Troubadours wenig übereinſtimmend ſind. In dem einen ſpricht er von ſeinem Glück bei allen Frauen mit einer brutalen, von der Verehrung, die jeder Ritter ihnen ſchuldig war, weit entfernten Selbſtgenügſamkeit; in einem andern antwortet er Carln von Anjou, der ihm anlag, auf dem Kreuzzuge ihm zu folgen: „Herr „Graf, ihr ſollt nicht begehren, daß ich alſo den Tod aufzu„ſuchen gehe; wenn ihr einen wohlerfahrnen Seemann wollt, „ſo nehmt Bertrand d'Alamanon, der die beſten Winde „kennt, und nichts ſo ſehr wünſcht, als euch zu folgen. Auf „dem Meere gewinnen Alle ihr Heil; aber ich bin nicht ſo gar „begierig danach: ich will ſo ſpät, als mir nur möglich ſein „wird, zum ewigen Leben gelangen." Endlich, in einem Tenſon, worin er als redende Perſon erſcheint, verficht er die unheldenmüthigſte Sache. Die Tenſons oder Wettſtreite waren Geſänge zu zwei Perſonen, worin jeder Sprechende, wie ihn die Reihe traf, eine Strophe auf dieſelben Reime ſagte. Derjenige, der in dieſem Tenſon mit Sordel ſtreitet, iſt der nemliche Bertrand d' Alamanon, den er in den Krieg mitzunehmen rieth. Er lautet ſo:

„Sordel. Wenn du die Luſt bei den Frauen aufgeben „müßteſt, verzichten auf die Freundinnen, welche du je ge„habt, welche du je haben wirſt, oder der Dame, die du am „meiſten liebſt, opfern die Ehre, die du erworben haſt oder

„erwerben wirſt durch die Ritterſchaft; welches von beiden „würdeſt du wählen?“

„Bertrand. Die Damen, die ich liebte, haben „mich ſo lange verſchmäht, ich habe ſo wenig Gutes von ih„nen empfangen, daß ich ſie nicht vergleichen kann mit der „Ritterſchaft; deine Sache ſeien die Thorheiten der Liebe, „deren Genuß ſo eitel iſt; jage den Freuden nach, die ihren „Werth verlieren, ſobald man ſie erlangt; aber in der Lauf„bahn der Waffen ſehe ich ſtets vor mir neue Eroberungen, „die zu machen, neuen Ruhm, der zu erwerben iſt.“

„Sordel. Wo doch iſt Ruhm ohne Liebe? Wie „mag man aufgeben Freude und Frauendienſt für Wunden „und Kämpfe? Durſt, Hunger, Sonnenglut oder Stren„ge der Kälte, ſind ſie der Liebe vorzuziehn? O, gern über„laß' ich dir dieſe Vortheile für die unbegrenzten Freuden, „die ich von meiner Schönen erwarte.“

„Bertrand. Wie! Wagteſt du wohl vor deiner „Freundin zu erſcheinen, wenn du nicht wagſt die Waffen „zum Kampfe zu ergreifen? Kein wahres Vergnügen giebt „es ohne die Tapferkeit, ſie erhebt zu den größten Ehren; „aber die thörichten Freuden der Liebe ziehen die Erniedri„gung und den Sturz derer herbei, die ſie verlocken.

„Sordel. Bin ich nur tapfer in den Augen derjenigen „die ich liebe, wenig liegt mir daran, verachtet zu ſein von „den andern; habe ich von ihr all mein Glück, ſo begehr' „ich nicht andere Seligkeit. Gehe hin, ſtürze Schlöſſer „und Mauern um, ich will von meiner Freundin einen ſü„ßen Kuß empfangen; du willſt die Achtung der großen Her„ren von Frankreich gewinnen; aber wie viel höher ſchätze „ich ihre unſchuldigen Gunſtbezeigungen, als die ſchönſten „Lanzenſtiche!“

„Bertrand. Aber, Sordel, lieben ohne Muth heißt „die betrügen, die man liebt. Ich möchte nicht die Liebe „derjenigen, der ich diene, wäre ich nicht ihrer Achtung werth; „ein ſo ſchlecht erworbenes Gut würde mein Unglück machen.

„Behalte für dich denn die Täuſchungen der Liebe, und laß „mir die Ehre der Waffen, weil du wahnſinnig genug biſt, „ein falſches Glück gegen eine wahrhafte Freude wägen zu „wollen.“

Dieſer Tenſon kann ein Beiſpiel von den dichteriſchen Kämpfen geben, welche die ſchönſte Zierde der Feſte ausmachten. Wenn der oberſte Baron zu einer allgemeinen Verſammlung des Hofs die Herren der Nachbarſchaft und die ihm als Lehnsmänner verpflichteten Ritter geladen hatte, wurden drei Tage den Lanzenſtechen und Tournieren, dem Bilde des Krieges, gegeben; die jungen Edelleute, die, unter dem Namen von Pagen, ſich in dem Waffenhandwerk übten, kämpften den erſten Tag; der zweite war den jüngſt mit Waffen ausgeſtatteten Rittern; der dritte den alten Kriegern beſtimmt; und die Dame des Schloſſes, umringt von jungen Schönheiten, theilte den Siegern die Kränze aus, die ihnen von den Kampfrichtern zuerkannt waren. Sie eröffnete ſodann ihrer Seits ihr nach dem Muſter der oberherrlichen Gerichtshöfe gebildetes Tribunal, und wie der Baron ſich mit ſeinen Pairs umgab, um Recht zu ſprechen, ſo bildete auch ſie ihren Gerichtshof, den Gerichtshof der Liebe, aus den jugendlichſten, durch ihre Geſtalt und ihren Geiſt ausgezeichnetſten Damen. Eine neue Laufbahn wurde denen eröffnet, die zu kämpfen wagten, nicht mehr mit Waffen, ſondern mit Verſen; und der Name Tenſon, den man dieſen dramatiſchen Kämpfen gab, bedeutet in der That einen Streit. Oft fanden ſich ſogar die Ritter, die den Preis der Tapferkeit davongetragen hatten, ein, um auch den Preis der Dichtkunſt ſtreitig zu machen. Einer von ihnen, die Harfe im Arm, legte nach einem Vorſpiel den Gegenſtand des Wettſtreits vor; ein andrer trat auf, und, indem er dieſelbe Weiſe ſang, antwortete er mit einer Strophe von gleichem Sylbenmaaß und meiſtens auch von denſelben Reimen; ſo wechſelten ſie aus dem Stegreif ab, und der Streit war gewöhnlich in fünf Doppelſtrophen enthalten. Der Gerichtshof der Liebe rathſchlagte

alsdann ernſtlich; er unterſuchte nicht nur das Verdienſt der beiden Dichter, ſondern das Weſen der Frage ſelbſt; und er that, meiſtens in Verſen, einen Ausſpruch, durch den er ſie zu beſeitigen vermeinte. Wir ſind gegenwärtig wohl zu glauben geneigt, daß dieſe Geſpräche, wie wenig ſie auch den Wechſelgeſängen des Tityrus und Meliböus glichen, auf dieſelbe Weiſe von einem Dichter in ſeinem Gemach mit ruhiger Ueberlegung verfertigt wurden; aber außerdem, daß man hiſtoriſch weiß, daß die Troubadouren daſſelbe Talent des Improviſirens hatten, das die Italiener noch jetzt beſitzen, tragen mehrere von den Tenſons, die uns von ihnen übrig ſind, augenſcheinliche Spuren des Wetteifers und der Erbitterung der beiden Sprechenden. Die gegenſeitigen Rückſichten, die eine erhöhte Sittenverfeinerung uns für einander einflößt, waren damals wenig üblich; die Zartheit des Ehrgefühls ward in dieſem Zeitalter nicht leicht verletzt, und hatte man Schmähung mit Schmähung vergolten, ſo glaubte man ſich von jedem Tadel gereinigt. Wir beſitzen noch einen Tenſon zwiſchen dem Marquis Albert Maleſpina und Rambaud de Vaqueiras, zweien der größten Herren und tapferſten Feldherrn zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, worin ſie ſich gegenſeitig vorwarfen, auf den Landſtraßen geraubt und ihre Bundesgenoſſen durch falſche Eide betrogen zu haben. Man muß wohlwollend annehmen, daß die Schwierigkeit des Reims und das Feuer der dichteriſchen Begeiſterung Bitterkeiten entſchuldigten, die man in Proſa nicht hätte hingehen laſſen.

Mehrere von den Damen, die in dieſen Liebeshöfen zu Gericht ſaßen, wußten ſelbſt auf die Verſe zu antworten, zu denen ſie begeiſterten. Wir haben nur noch eine ſehr geringe Anzahl ihrer Dichtungen übrig, aber faſt immer behaupten ſie darin den Vortheil über die Troubadouren; die Dichtkunſt machte damals weder auf ſchöpferiſche Kraft, noch auf Erhabenheit der Gedanken, noch auf Mannichfaltigkeit Anſpruch. Jenes hohe Zeugungsvermögen des Genies, welches ſpäter dem Drama und dem epiſchen Gedicht Daſein gegeben, war

noch unbekannt, und in dem Ausdruck der Empfindung mußte eine zartere und feinere Begeiſterung den Poeſien der Frauen einen lyriſchern Schwung geben. Eins der lieblichſten Lieder iſt das unbeendigte von Clara d' Anduſe: hier iſt es, ſo weit eine proſaiſche Ueberſetzung einen Eindruck wiedergeben kann, der ſo weſentlich von der Harmonie des Verſes abhängt.

„In welche grauſame Verwirrung, in welche tiefe Trauer „haben Läſterer und Eiferſüchtige mein Herz geſtürzt! Mit „welcher Argliſt haben dieſe Treuloſen, die Zerſtörer je„der Freude, mich verfolgt! Sie haben dich gezwungen, „dich zu entfernen von mir, o du, den ich mehr liebe als mein „Leben! Sie haben mich des Glücks beraubt, dich zu ſehn, „dich unaufhörlich wiederzuſehn! Ach ich ſterbe vor Schmerz, „oder Zorn und Wuth!“

„Aber es waffne ſich die Verläumdung wider mich; die „Liebe, die du mir einhauchſt, trotzt ihren Streichen; mein „Herz kann davon keine Verletzung erhalten; nichts kann „ſeine Zärtlichkeit vermehren, noch den Begierden, davon es „erfüllt iſt, neue Kräfte geben. Da ich Niemand, und wär' „es mein Feind ſelbſt, der mir nicht theuer würde, wenn er „Gutes von dir ſagt; aber mein beſter Freund hört auf es zu „ſein, wenn er wagt, von dir Böſes zu ſagen.“

„Nein, ſchöner Freund, nein, fürchte nicht, daß ich „für dich ein trügeriſches Herz habe; fürchte nicht, daß ich dir „je entſage für einen andern Liebenden, würde ich auch dar„um gebeten von allen Damen des Landes; die Liebe, die „mich in deinen Feſſeln hält, will, daß mein Herz dir ge„weiht ſei, und ich ſchwöre dir, das ſoll es ſein. Ach! daß „ich ſo wohl über meine Hand Herrin wäre; jetzt beſitzt ſie „einer, der ſie nimmer würde erhalten haben.“

„Freund! ſo groß iſt der Schmerz, den ich fühle, ge„trennt zu ſein von dir, ſo groß meine Verzweiflung, daß, „wenn ich zu ſingen glaube, ich weine und ſeufze; ich kann „dieſe Strophe nicht endigen. Ach! meine Geſänge ver-

„mögen nicht meinem Herzen zu verſchaffen, wonach es ver-
„langt.“ *)

Wir haben geſagt, daß die zweite große Gattung von provençalen Poeſien, die Sirvente's, kriegeriſche und politiſche Geſänge waren, und zu der Zeit, wo faſt alle Dichter auch Ritter waren; wo die Liebe zu Schlachten, der Rauſch der Gefahren das große Bedürfniß ihrer Herzen war, mußte man in den Kriegsliedern die ſtärkſte Begeiſterung finden. So ſingt Güillaume de St. Grégory in einem wohlklingenden Sirvente von zehnzeiligen Strophen, die den Strophen unſrer Oden ähnlich ſind, ſeine Liebe zum Kriege, und ſcheint auf dem Schlachtfelde ſelbſt begeiſtert:

„Wie ſehr lieb' ich dieſe ſo fröhliche Zeit des Oſterfeſtes, „die unſere Fluren wieder mit Blättern und Blumen beklei„det! Wie ſehr lieb' ich dieſes ſüße Zwitſchern der Vögel, „die ihre Geſänge in den Gebüſchen erſchallen laſſen! Aber „wie viel ſchöner noch iſt es, auf dieſen Wieſen die Zelte und „Fahnen aufpflanzen zu ſehn! Wie fühl' ich meinen Muth „ſich erhöhn, wenn ich in langem geordneten Zuge die be„waffneten Ritter auf ihren Roſſen ſehe!“

„Gern ſeh' ich die Reuter das Volk in die Flucht jagen, „das ſeine koſtbarſten Habſeligkeiten mitnimmt; gern ſeh' ich „die dichten Geſchwader der Krieger, welche den Flüchtlin„gen nachdringen, und mein Entzücken verdoppelt ſich, wenn „ich die feſteſten Schlöſſer belagern ſehe und mit Gekrach „ihre Mauern einſtürzen höre; das Heer umringt die um„ſonſt durch Mauern geſchützten und mit ſtarken Pfählen „eingeſchloßnen Gräben.“

„Vor allen ſehe ich gern den Fürſten, wenn er der erſte „zum Angriff iſt; er ſchreitet vor auf ſeinem Roſſe, ohne „die Furcht zu kennen; er theilt den Seinigen, allen ſeinen

*) S. Fabre d'Olivets Poéſies occitaniques, Band II, S. 32, wo das Original abgedruckt iſt.

„tapfern Lehnsmannen, ſeine Kühnheit mit; ſobald das „Handgemenge beginnt, fühlt jeglicher nur den Drang ihm „zu folgen, und der Mann wird von nun an nur geſchätzt „nach den Streichen, die er empfängt und die er führt.“

„Erzmaſſen, Schwerdter, verſchiedenfarbige Helme, „blinkende Schilde, die in Stücke zerſchellen, decken ſchon „das Schlachtfeld, und manch tapferer Kämpe haut um die „Wette. Aber auf der Wieſe ſieht man die Roſſe der Tod„ten und Verwundeten ſchweifen, und die Wuth des Kam„pfes entbrennt zwiefach. Der edelbürtige Ritter beſtreut „um ſich her mit Köpfen und Armen die Erde; er zieht den „Tod der Schmach einer Niederlage vor.“

„Ja, ich ſag' es euch abermals, die Freuden der Ta„fel und des Wohllebens gleichen mir nicht den Freuden des „glühenden Handgemenges; wenn ich wiehern höre die Roſſe „auf dem grünen Anger, und man von allen Seiten den „Ruf wiederholt: Zu Hülfe! Zu Hülfe! wenn Groß und „Klein mit ihren Leibern die Erde bedecken, oder ſich ſter„bend in den Gräben wälzen, und die breiten Wunden der „Lanzenſtiche die Opfer der Ehre kund machen.“

Dieſe kriegeriſche Ode iſt Beatrix von Savoyen, der Gemahlin Raymond Berengers V., des letzten Grafen von Provence, gewidmet. Beatrix war die Mutter der vier Königinnen von Frankreich, Deutſchland, England und Neapel; ſie iſt, wie ihr Gemahl, eine große Beſchützerin der Troubadouren geweſen, und wir beſitzen einige Verſe dieſer beiden erlauchten Ehegatten, denen weder Wohlklang noch Zartheit fehlt. Die Verſe der Gräfin ſind an ihren Liebhaber gerichtet, dem ſie vorwirft, zu zurückhaltend und blöde zu ſein: vielleicht muß man ſie wohlwollend nur als ein Spiel des Geiſtes betrachten.

Aber der von allen geeignetſte Krieg, die Dichter zu begeiſtern, war der Kreuzzug. Während alle Prediger von allen Kanzeln herab den Menſchen ewige Seligkeit verkün-

digten, die dem Tode trotzen würden, um das Grab Chriſti zu befreien, wurden die Troubadouren, welche denſelben Enthuſiasmus theilten, noch durch die ſeltſamen und neuen Abentheuer angelockt, die ihnen die Feenreiche des Morgenlandes verhießen. Ihre Phantaſie ſchweifte mit Luſt in dieſen romantiſchen Gegenden, und ſie ſchmachteten eben ſo ſehr nach der Eroberung des irdiſchen, als des ihnen im Himmel verheißenen Paradieſes. Mehrere indeß wurden durch Liebesverbindungen auf dem Boden Europa's zurückgehalten, und der Streit zwiſchen den beiden Leidenſchaften, den beiden Religionen ihres Herzens, giebt den Poeſieen, die ſie verfaßten um zum Kreuzzuge aufzufodern, oft etwas Anziehendes. Dieſer Streit iſt nirgend anmuthiger dargeſtellt, als in einem Tenſon zwiſchen Peyrols und der Liebe. Peyrols war ein Ritter ohne Vermögen, aus der Nachbarſchaft von Roquefort in Auvergne. Sein ausgezeichnetes Dichtertalent verſchaffte ihm Aufnahme am Hofe des Dauphins von Auvergne. Er verliebte ſich hier leidenſchaftlich in die Schweſter dieſes Fürſten, die Baronin von Mercoeur, und der Dauphin bewog ſeine Schweſter, die Leidenſchaft ſeines Troubadours zu erwiedern, um ein Dichtertalent anzufeuern, das ſeinem Hofe zur Zierde gereichte. Weder die Baronin noch der Troubadour wußten die feine Grenzlinie einer rein dichteriſchen Liebe ſtreng zu beobachten, und Peyrols, der lange in ſeinen Verſen nur von der Härte ſeiner Schönen geſprochen, nahm plötzlich einen ſehr verſchiednen Ton an. Der Baron von Mercoeur ward unwillig; der Dauphin von Auvergne empfand die Kränkung, die, wie er glaubte, ſeinem Schwager geſchehen, und Peyrols wurde verbannt. Andere Liebſchaften folgten dieſer erſten Flamme, und er hat ſie ebenfalls in ſeinen Verſen verherrlicht. Indeß veränderte der zweite Kreuzzug, der gepredigt wurde, plötzlich ſeine Plane. Folgendes iſt ſein Geſpräch mit der Liebe, wovon das Original Fabre d' Olivet bekannt gemacht, der in ſeinem Gerichtshof der

Liebe mehrere alte Bruchſtücke ſehr glücklich mit ſeinen eignen Poeſien verwebt hat:

„Peyrols. O Liebe, ich habe dir lange gedient, ohne an dir zu fehlen, ohne gegen dich zu ſündigen, und du „weißt, wie wenig Genuß du mir gegeben haſt.“

„Die Liebe. Wie doch, Peyrols! vergiſſeſt du jener ſchönen und herrlichen Dame, die dich mit ſo großer „Güte aufnahm, bloß auf meine Befehle? Deine Neigungen ſind zu flüchtig, und das gabſt du nicht zu erkennen, „als du in deinen Liedern ſo viel Zärtlichkeit und Liebe „zeigteſt.“

„Peyrols. Liebe, nimmer noch fehlt' ich an dir, „und wenn ich mich jetzt dir entziehe, ſo geſchieht es gezwungen; daß Gott, daß der gütige Jeſus fortan mich geleite; „daß er baldigſt den Frieden zwiſchen unſern Königen wieder „herſtelle; ſchon hat ihre Hülfe zu lange geſäumt, und die „Heiden erfreuen ſich deß. Und Saladin, empört gegen „ihn, wagt es jetzt, das Kreuz zu verſpotten.

„Die Liebe. Glaube, Peyrols; nicht, ob du über „das Meer gehſt, werden die Türken und Araber den Thurm „Davids verlaſſen. Glaube mir vielmehr, der Rath, den „ich dir gebe, iſt gut und ſüß zu befolgen: liebe und ſinge „ferner. Willſt du gehn? Die Könige gehen nicht. Siehe, welche Schlachten ſie ſich liefern; ſiehe, zu welchen „Vorwänden die hohen Barone ſich flüchten, um ſich zu „rechtfertigen“.

„Peyrols. Liebe, alle Gedanken an dich ſind mir „aus der Tiefe des Herzens geſchwunden, und doch iſt meine „Freundin mir noch werth und ich liebe ſie über die Maaßen; „aber die Zeit der Irrthümer iſt vorüber. Wie viel Liebende trennen ſich heutiges Tages weinend von ihren Freundinnen! Wie viele, hätte es nie einen Saladin gegeben, „würden fröhlich ihre Liebe beſingen!“

Peyrols ging wirklich nach dem gelobten Lande; und man hat noch ein Sirvente, das er in Syrien ſchrieb,

nachdem Kaiſer Friedrich der Rothbart das Leben verloren und die Könige von Frankreich und England den Kreuzzug aufgegeben hatten.

„Ich habe, ſagt er, den Jordan, ich habe das heilige „Grab geſehen, und ich danke dir, Herr, daß du mich mit „Freude überhäuft, indem du mir den Ort zeigteſt, wo du „das Leben empfingſt. Schenke uns ferner ein gutes Meer, „einen guten Wind, ein gutes Schiff, einen guten Piloten; „all mein Verlangen iſt, die Thürme von Marſeille wieder „zu ſehen. Lebe wohl, Sour, Acre und Tripolis, lebt „wohl, ihr gaſtfreundlichen Ordensbrüder und Tempeldiener; „die Welt geräth in Verfall. Sie hatte gute Könige und „gute Herren in Richard und Frankreichs Könige (Philipp „Auguſt); Montferrat hatte einen guten Marquis (Conrad, „den Vertheidiger von Acre); und das Reich einen glorrei„chen Kaiſer (Friedrich Barbaroſſa); aber wer weiß, wie „ſich diejenigen betragen werden, die heutiges Tags ihren „Platz einnehmen! Ach! Herr Gott! wenn du mir „glauben willſt, ſo wirſt du dich vorſehen, wenn „du die Kaiſerthümer, die Königreiche, die Schlöſſer und „Burgen verleihſt; denn je mächtiger die Menſchen ſind, „deſto weniger achten ſie dein: ſahe ich nicht den Kaiſer ei„nen Eid ſchwören und nachher eidbrüchig werden? O Kai„ſer, Damiette harrt auf dich, und der weiße Thurm weint „um deinen Adler, der von einem Geier daraus vertrieben „wurde: wohl feigherzig iſt der Adler, der ſich von ſolchem „Vogel beſiegen läßt. Der Ruhm des Sultans bedeckt dich „mit Schmach, und deine Unehre reißt uns und die Chri„ſtenheit in den Untergang."

Dieſer heftige Ausfall auf einen Kaiſer war allerdings durch das unrechtliche Betragen Heinrichs VI. motivirt, welcher Richard Löwenherz gefangen zurückhielt, den der Herzog Leopold von Oeſtreich im Jahre 1192, da er von dem Kreuzzuge zurückkehrend an den Küſten Iſtriens Schiffbruch gelitten hatte und als Pilger verkleidet durch Deutſchland

reiſ'te, verhaftet hatte. Richard, der Held jener Zeit, er, der Tancred und Philipp Auguſt gedemüthigt, der in wenigen Tagen die Inſel Cypern erobert und dieſes Königreich dem unglücklichen Luſignan geſchenkt hatte; der Saladin in einer förmlichen Schlacht beſiegt, jene unzähligen Heereshaufen des Orients zerſtreut und ein ſo großes Schrecken den Ungläubigen eingejagt hatte, daß ſein Name lange bei ihnen das Symbol des größten Entſetzens blieb; Richard, der, länger als alle andere Fürſten bei dem Kreuzzuge verbleibend, geraume Zeit allein das Heer der Chriſtenheit angeführt, und den Vertrag unterzeichnet hatte, kraft deſſen die Pilger ihre lange Reiſe zum heiligen Grabe vollenden konnten, war allen Kreuzfahrern gleich theuer; man vergab ihm Fehler und eine Rohheit, die in den Sitten der Zeit lagen; man machte ihm keinen Vorwurf aus der gehäſſigen Metzelei aller Gefangenen, die er Saladin abgenommen, und man ſchien zu glauben, daß ſo viel Tapferkeit der Güte überheben könne. Aber vor allen war Richard den Troubadouren theuer; ein königlicher Dichter und königlicher Ritter, vereinigte er in ſich alles Glänzende, alles Herrliche ſeiner Zeit. Er hatte ſich als ſchlechten Sohn, ſchlechten Gatten, ſchlechten Bruder, ſchlechten König gezeigt; aber er war der tapferſte, der unerſchrockenſte Soldat ſeines Heeres; ſeine Waffengefährten liebten ihn mit einer Art von Abgötterei; die ſich aufopfernde Ergebenheit eines ſeiner Edelleute, Guillaume's des Préaux, rettete ihn wider alles Erwarten von der Gefangenſchaft der Sarazenen. Er war mit ſechs Rittern in Syrien unter einem Baume eingeſchlafen, als er von einem feindlichen Haufen überfallen wurde. Er hatte noch Zeit auf das Pferd zu ſteigen und ſich mit ſeiner gewohnten Unerſchrockenheit zu vertheidigen; aber vier ſeiner Waffengefährten waren ſchon gefallen, und er war daran, gefangen zu werden, als Guillaume des Préaux, die Gefahr ſeines Herrn ſehend, auf arabiſch rief: „Laßt mich leben, ich bin der König von England!“ Die

Sarazenen, die nicht vermutheten, daß ein Gefangner von ſo hoher Wichtigkeit in ihren Händen ſei, warfen ſich ſogleich über des Préaux her, um alle an ſeiner Gefangennehmung Theil zu haben, und hatten nicht mehr die geringſte Aufmerkſamkeit auf Richard, der im Galopp entkam. Fauchet berichtet weiter, daß er ſeine Befreiung in Deutſchland dem Eifer ſeines Minſtrels Blondel verdankte; und dies Ereigniß iſt es, das man auf unſre Bühne gebracht hat. Man bedauert, daß es von den Geſchichtſchreibern zu den ungewiſſen Thatſachen gezählt wird. Heinrich VI., ſagt Fauchet, verheimlichte es ſorgfältig, daß er den König von England gefangen hielt, um nicht in den die Kreuzfahrer ſchirmenden Kirchenbann zu verfallen. Blondel, der mit ihm in Iſtrien Schiffbruch gelitten, und der ihn ſeitdem in allen Burgen Deuſchlands ſuchte, ſang am Fuße des Thurms, wo er eingekerkert war, einen Tenſon, den Richard und er gemeinſchaftlich verfertigt hatten. Kaum hatte er die erſte Strophe geendigt, als Richard die zweite anſtimmte. Blondel, der ſeinen Herrn wiedergefunden hatte, brachte die Nachricht von ſeiner Gefangenſchaft nach England und bewog ſeine Mutter, ſeine Löſung zu betreiben. Wenn man dieſen Tenſon aufbehalten hätte, der zur Befreiung des Königs von England diente, ſo würde er eine Anekdote beſtätigen, die man gern glauben möchte. Hier iſt wenigſtens ein Sirvente, den er in ſeinem Kerker nach 15 Monaten ſeiner Gefangenſchaft ſchrieb. Die Ueberſetzung, welche ich liefere, iſt ſehr unvollſtändig und mangelhaft, aber ſie hat die einförmigen, ſämmtlich männlichen Reime des Originals, die ohne Zweifel für Richards Ohr das Schwermüthige ſeiner Ballade vermehrten.

Ob ein Gefangner auch nicht ſprechen kann
Mit viel Geſchick in ſeinem trüben Wahn,
Doch ſtimmt er, ſich zu Troſt, ein Liedlein an.
Groß' Freunde, kleine Gab' hab' ich empfahn;
Wenn ich um's Löſegeld, o Schande, dann!
Zwei Winter bin verhaft.

Wohl wiſſen mein' Baron' und meine Mann,
Gaſcogner, Engeländer und Normann,
Nicht hab' ich ein ſo armen Kriegsgeſpann,
Den ich um Geld wollt' im Gefängniß lan:
Ich thue keine Schmach euch damit an,
Doch bin ich noch verhaft.

So wird mir jetzo ſichtbar die Gewähr,
Daß ich nicht habe Freund' und Angehör,
Weil ich des Silbers und des Golds begehr;
Mir iſts um mich, doch um mein Volk noch mehr,
Denn Vorwurf trifft's noch nach dem Tode ſehr,
Daß ich ſo lang' verhaft.

Kein Wunder, daß mein Herz von Kummer ſchwer,
Wenn meine Lande drängt des Feindes Heer;
Gedächt' er unſres Eides ungefähr,
Den wir vor Gott geſchworen, ich und er,
Dann wüßt' ich, daß ich lange nimmermehr
Noch bliebe hier verhaft. *)

---

*) Man weiß nicht, in welcher Sprache dieſes Lied urſprünglich geſchrieben geweſen, denn die verſchiednen Handſchriften, die es liefern, mit vielen Varianten, haben es uns im Provençalen und in der Sprache von oïl aufbehalten. Mir deucht, daß es einiges Vergnügen gewährt, in den Worten des ritterlichen Königs Richard ſelbſt die beiden Sprachen zu vergleichen, die ſich ſo lange Zeit in Frankreich getheilt haben. Ich liefere daher zuerſt die beiden erſten Strophen provençaliſch, nach der Handſchrift von Curne de Sainte-Palaye; dann das ganze Gedicht altfranzöſiſch, ſogar verlängert mit einer ſechſten und einer Schlußſtrophe, nach einer Handſchrift der pariſer Bibliothek No. 66.

Jà nul hom près non dirà sa razon
Adreitamen, se come hom doulen non;
Mas per conort pot el faire canson.
Prou ha d'amicz, ma paûre son li don!
Honta y auran se por ma rehezon
Souy fach dos hivers prez.

Or sachan ben mos homs e mos barons,
Anglés, Normans, Peytavins e Gascons,

Wir haben nur zwei Sirvente's von König Richard, und der zweite iſt der Beachtung eben nicht würdig; aber ein Ritter, der in der vertrauteſten Verbindung mit ihm

---

Qu' yeu non hai ja si paûre compagnon
Que per avè lou laissesse en prezon;
Faire reproch, certas yeu voli non,
Mas souy dos hivers prez.

La! nus homs pris ne dira sa raizon
Adroitement, se delantement non,
Mais por effort puet-il faire chançon;
Moût ai amis, mais poure sont li don,
Honte i auront se por ma reançon
Sui ca dos yvers pris.

Ce sevent bien mi home et mi baron
Ynglois, Normans, Poitevin et Gascon,
Que je n'ai nul si pauvre compaignon
Que por avoir je lessaisse en prison.
Je vous di mie por nule retraçon
Car encore sui pris.

Or sai-je bien de voir certeinement
Que je n'ai pu ne ami ne parent,
Quand on me faut por or ou por argent,
Moût m'est de moi, mais plus m'est de ma gent
Qu' après lor mort aurai reprochement
Si longuement sui pris.

N'est pas mervoilh, se j'ai le cuer dolent
Quant mes sire mest ma terre en torment,
S'il li membrast de notre sacrement
Que nos feismes à Deus communement,
Je sai de voir que ja trop longuement
Ne seirie ca pris.

Que sevent bien Angevin et Lorain,
Al Bacheler qui or sont riche et sain,
Qu'emcombrés suis loing d'eux en autre main,

ſtand, und deſſen heftige Leidenſchaften den höchſten Einfluß auf das Schickſal der königlichen Familie von England hatten, Bertrand de Born, Vicomte de Hautefort in der Diöceſe von Perigueux, hat eine große Menge ſämmtlich originaler Poeſien hinterlaſſen, von denen ich lebhaft bedaure, ſie nicht in ihrer Sprache gedruckt zu ſehen. Der aufbrauſendſte und ungeſtümſte unter den franzöſiſchen Rittern, der nur Krieg athmete, die Leidenſchaften ſeiner Nachbarn oder ſeiner Obern aufreizte und entzündete, um ſie zu Kämpfen zu verleiten, beunruhigte er durch ſeine Ränke und durch ſeine Waffen die Provinzen von Guienne während der ganzen zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, und die Regierung der engliſchen Könige, Heinrichs II. und Richard Löwenherzens. In jedem neuen Kriege, woran er Theil nahm, ermunterte er ſeine Soldaten, feuerte er ſeine Verbündeten an, ſtärkte er ſeine eignen Hoffnungen dadurch, daß er in einem Sirvente die Leidenſchaften ausſtrömte, welche ihm die Waffen in die Hand gegeben hatten. Er hatte damit angefangen, ſeinen Bruder Conſtantin der Hälfte des väterlichen Erbes zu berauben. Richard Löwenherz, der nur

---

For moût m'aidessent, mais il n'en vient grain
De belles armes sont ore vuit et plain,
Porce que je suis pris.

Mes compaguons que j'amoie et que j'am,
Ces de chacu, et ces de Percheram,
Di lor chançon qu'il ne sunt pas certam,
C'onques vers eux ne vi faus cuer ne vam,
S'ils me guerroient il feront que vilam,
Tant com je serai pris.

Contesse suer votre pris soverain,
Vos saut et gart, al acunement claim,
Et porce suis-je pris.
Je ne di mie a cele de chartain
La mere Loeys.

noch Graf von Poitou war, übernahm Conſtantins Beſchützung, und Bertrand de Born verfertigte für dieſen erſten Krieg den erſten ſeiner Sirvente's, worin ſein unbeugſamer Geiſt, den keine Gefahr niederſchlagen, keine Gewalt unterwerfen kann, ſich mit großer Wahrheit mahlt. „Was ſind „mir, ſagt er, glückliche oder unglückliche Tage? Was ſind „mir Wochen oder Jahre? Zu jeder Zeit will ich den ver„nichten, der immer es wagt, mir zu ſchaden. . . . . Mö„gen andere, wenn ſie wollen, ihre Häuſer ſchmücken, „ſich die Bequemlichkeiten des Lebens verſchaffen; aber „was mich betrifft, ſo wird, Lanzen, Helme, Schwerdter, „Roſſe zuſammenzubringen, der einzige Gegenſtand meiner „Wünſche ſein . . . Ich bin müde der Weiſungen, die „man mir geben will, und, bei Jeſus, ich weiß nicht, „worauf ich hören ſoll. Man nennt mich unbeſonnen, „wenn ich den Frieden verweigre; aber wenn ich ihn „ſchließen wollte, wer würde mich nicht einen Feigen nen„nen?" — Nach Beendigung dieſes Kriegs ſchloß Bertrand de Born, erzürnt auf Richard, der ſeine Ländereien geplündert hatte, ſich an den älteren Bruder dieſes Fürſten, Heinrich, Herzog von Guienne, muthmaßlichen Erben der Krone von England, an. Er machte Richard allenthalben Feinde; er bildete wider ihn mächtige Verbindungen; und mit dem kriegeriſchen Feuer des Tyrtäus beſang er aufs neue die Schlachten, worein er ſeine Bundesgenoſſen verwickelte. „Ventadour und Comborn, Segur und Turenne, Mont„fort und Gordon haben einen Bund geſchloſſen mit Pe„rigord; die Bürger arbeiten an den Befeſtigungen ihrer „Städte; ſie richten ihre Mauern wieder auf; könnte „ich ihren Entſchluß durch einen Sirvente befeſtigen! „Welcher Ruhm wird uns dargeboten! . . . Man könnte „mir eine Krone reichen; wie würde ich erröthen, nicht „in dieſes Bündniß zu treten oder mich davon zu tren„nen." — Bald von Heinrich verlaſſen, verfaßte er einen Sirvente gegen ihn; er richtete einen andern an Richard,

der, nachdem er ihn in ſeinem Schloſſe belagert und ihn gezwungen hatte, ſich zu ergeben, ihm alle ſeine Güter mit Großmuth zurückgab. Kurz darauf ſtarb Heinrich, im J. 1183, und Bertrand, der ſich aufs neue mit ihm verbunden und ihn zu einem zweiten Aufſtande wider ſeinen Vater bewogen hatte, verfertigte zu ſeinem Lobe Sirvente's, welche die zärtlichſte Zuneigung athmeten. „Ich werde, rief er aus, „von einem Grame zernagt, der nur mit meinem Leben „endigen wird; für mich iſt keine Fröhlichkeit mehr; ich „habe den beſten der Fürſten verloren. . . . Großer Gott! „du nimmſt alles dieſer Zeit, und unſre Bosheit hatte es „nur zu wohl verdient. Liebenswürdiger Heinrich! dir war „es vorbehalten, der König der Höflinge und der Kaiſer der „Kämpen zu ſein." Der Tod des Fürſten, ſeines Freundes, hatte Bertrand in der äußerſten Gefahr gelaſſen. Heinrich II. erſchien mit den Streitkräften zweier Königreiche, um in Hautefort den Herrn eines kleinen Schloſſes zu belagern; Bertrand vertheidigte ſich indeß aufs äußerſte, bis er, da ſeine Mauern niedergeſtürzt waren, mit ſeiner ganzen Beſatzung gefangen wurde. Aber als er, vor den König geführt, mit einem Worte an die zärtliche Freundſchaft erinnerte, die ihn mit dem jungen Heinrich verband, brach der unglückliche Vater in Thränen aus und gab Bertrand im Namen des Sohnes, den er verloren hatte, ſein Schloß, ſein Lehn und ſeine Reichthümer zurück.

Die Unfälle machten Bertrand de Born nicht muthlos; kaum dieſer erſten Gefahr entronnen, foderte er neue Feinde heraus. Er ſchrieb gegen Alphons II., König von Aragon, mehrere Sirvente's, in welchen er deſſen Unterthanen zum Aufruhr zu reizen ſuchte. Er nahm thätigen Antheil an dem Kriege zwiſchen Richard und Philipp Auguſt; und als er beruhigt ſchien, entzündete er ihn aufs neue durch ſeine Verſe, in welchen er wechſelsweiſe den einen oder den andern Monarchen über die ihnen angeſchuldigte Feigherzigkeit ſchamroth machte.

Dieſer nimmer raſtende Krieger, der ſein Leben in den Schlachten verlebte, war nicht unempfindlich für die Liebe, und er hatte darin ein ſeines Waffenruhms würdiges Glück. Er widmete ſeine Dienſte zuerſt Helenen, der Schweſter des Königs Richard, welche nachher den Herzog von Sachſen heirathete, und die Mutter Kaiſers Otto IV ward. Richard ſah mit Wohlgefallen ſeine Schweſter von einem ſo tapfern Krieger und berühmten Troubadour geprieſen. Helena war eben ſo wenig gegen die Huldigung eines Mannes unempfindlich, den ſein Geiſt noch über ſeinen Rang erhob. Es iſt nur ein einziges von den Gedichten übrig, die Bertrand zu Ehren dieſer Fürſtin verfertigte. Er ſchrieb es im Lager, in dem Augenblicke, wo es ſeinem Heere an Lebensmitteln fehlte, und wo er ſelbſt durch die Dichtkunſt und Liebe ſich den Hunger zu vertreiben ſuchte. Später fühlte er die heftigſte Leidenſchaft für Maenz de Montagnac, die Tochter des Vicomte de Turenne und Gemalin von Taleyrand de Perigord. Er ward von ihr geliebt und als ihr Ritter anerkannt; aber die Eiferſucht ſtörte oft ihre Liebe. An ſie richtete er, um ſich gegen eine Anklage der Untreue zu rechtfertigen, ein Gedicht, das mir den originellſten Charakter zu haben ſcheint. Man erblickt hier den echten Ritter der alten Zeiten, ganz mit Krieg, Jagd, Spiel und den Arbeiten unſrer Väter beſchäftigt, der abwechſelnd alles, woraus ſein Leben beſteht, alles, was den einzigen Betrieb ſeiner Jugend und ſeines reifen Alters ausmacht, zum Zeugen nimmt, der aber dennoch dies alles noch weniger achtet als die Liebe.

„Ich verberge mir nicht das Uebel, das eure Schmeichler „mir zugefügt, indem ſie zu euch von mir ſprachen; aber „aus Erbarmen, ich bitte euch darum, laſſet nicht, wenn „man euch Lügen von mir erzählt, von mir entfremden „euer ſo edles, ſo redliches, ſo wahrhaftes, ſo von Sanftmuth und Güte erfülltes Herz. Ich will meinen Sperber „auf den erſten Flug verlieren, ein Falk ſoll ihn mir rauben „von der Hand, ich will ihn vor meinen Augen rupfen ſehn,

„wenn nicht eure Stimme allein mir ſüßer iſt, als die Erfül„lung aller meiner Wünſche, als alle Geſchenke der Liebe bei „einer andern . . . . . . Ich will, den Schild am Halſe ge„hängt, mitten im Ungewitter reiten, der Helm mir das Ge„ſicht benehmen, zu kurze Bügel, ein zu langer Zaum und „ein Pferd vom härteſten Trott mich quälen, bei meiner An„kunft ſoll der Knecht trunken vor Wuth ſein, wenn der nicht „gelogen, der euch ſolche Dinge erzählt hat. Wenn ich an „den Spieltiſch trete, zu ſpielen, ſo will ich keinen Deut um„ſetzen können, der Tiſch ſei beſetzt und ich ſoll nicht hinzu „können, alle Würfel ſeien mir ungünſtig, wenn ich irgend „ein anderes Weib liebe, wenn ich um irgend eine andere „mich kümmere, als um euch allein, nach der mich ver„langt und die ich werth halte. Als den Gefangenen ei„nes Burgherrn werfe man mich zu vieren in den Ab„grund eines Thurms, wir ſollen einander nicht ausſtehn „können, oder vielmehr, ich ſei preisgegeben aller Welt, „Herren, Dienern, Wirthen und ſelbſt dem Pförtner, „wenn es mir in den Sinn kommt, eine andere Frau zu „lieben. Ich will meine Dame von einem andern Ritter „lieben laſſen und nicht wiſſen, welcher Entſchluß zu ergrei„fen; der Wind fehle mir auf dem Meere, und ſogar „der Pförtner am königlichen Hofe wage es, mich zu ſchla„gen; bei einem Kampfe will ich zuerſt entfliehn, wenn „der nicht gelogen, der mich anzuklagen gewagt hat *).

*) Hier iſt dieſe originelle Apologie von Bertran del Born vollſtändig. Unglücklicher Weiſe ſind einige Verſe dergeſtalt von den Abſchreibern verunſtaltet worden, daß ſie keinen Sinn und ſelbſt keine Proſodie mehr haben.

Jeu m'escondic que mal non mier
De so qu'eus an de mi dig lauzengier,
Per merce' us prec c'om nom pucsca mezclar
Lo vostre cor fin lial vertadier
Humilz e francz e plazentier
Ab mi Dona per messonjas comtar.

Bertrand de Born wurde mit Maenz de Montagnac durch eine andre berühmte Frau jener Zeit, die Dame Natibors oder Tiberge de Montauzier, ſelbſt eine Dichterin, die oft von den Troubadouren beſungen worden, ausgeſöhnt. End=

Al premier get perd' ieu mon esparvier,
Que'l m'ausian al ponh falcon lanier
E porton l'en qu' iel lor veya plumar,
Si non am mais de vos lo cossirier
No faz d'autra janzir lo desirier
Que'm don s'amor ni'm retenh' al colcar.
Autr' escondig vos farai pus sobrier
E non m'en puesc onrar, pus encombrier,
S'ieu anc falli ves vos, veys, del pensar.
Can serem sols en cambro dins vergier,
Falham poders de vos mon companhier
De tal guiza que nom puesc aiudar.
Escut al col cavalq' ieu al tempier,
E port salat capairon traversier,
E regnas brevs que non puesc alongar,
Et estrueps lones, e caval mal trotier,
Et al ostal truep irat lo stalier,
Si no us menti quien o aves comtar.
S'ieu per jaugar m'asseti al taulier
Ja no y puesca baratar un denier,
Ma ab taula presa non puesca intrar,
Anz giet a doz lo reir azar derrier;
S'ieu mais autra dona am ni enquier
Mais vos, cuy am, e dezir, e tem car.
Senher sia ieu de Castel parsonier,
Si qu'en la tor siam quatre parsonier,
E l'un l'autre noc aus pusiam amar,
Anz m'aion obs tos temps albalestrier
Mêtre, sirvens, e gaitas, e portier,
S'ieu anc ai cor d'autra dona amar.
Ma Don' aim lais per autre cavayer
E pueis no say a que m'aia mestier,
E falham vens quant iray sobre mar;
En cort de Rey mi batan li portier,
E encocha fasa l' fogir primier,
Si no us menti quien m'an ot encusar.

lich der Welt überdrüſſig, zog er ſich in ein Kloſter zurück, wo er in dem Kleide eines Ciſterzienſermönchs ſtarb. Aber die Geſchichte der großen Männer dieſer Zeit endigt nicht mit ihrem Leben; die ſchrecklichen Dichtungen des Dante, vor dem ſie gewiſſermaßen zu Gericht erſchienen, haben für ſie eine gewiſſe Realität bekommen, und Bertrand de Born, der als Dichter und Kriegsmann eine ſo glänzende Rolle geſpielt und einen ſo furchtbaren Einfluß auf ſeine Zeitgenoſſen gehabt hatte, konnte in der göttlichen Komödie nicht vergeſſen werden. Wirklich begegnet ihm Dante in der Hölle, Geſ. XXVIII. Er erblickt mit Grauſen einen Rumpf, der daherſchreitet ohne Haupt, oder vielmehr, der in ſeiner Rechten das bei den Haaren gefaßte Haupt trägt; dieſer Rumpf hebt es empor und hält es ihm näher, damit er ſeine Rede verſtehen könne,

„Die lautete: Hier ſieh das grauſe Wehe,
Du, der du athmend gehſt zu ſehn die Todten;
Urtheile, ob man je ein größres ſehe.
Und weil du denn mir dienen ſollſt zum Boten:
Bertram del Bornio war ich einſt im Leben,
Der böſen Rath dem Fürſt Johann entboten.
Zwiſt thät ich zwiſchen Sohn und Vater weben;
Nicht zwiſchen Abſalom und David ſtreute
Selbſt Ahitophel ein verrucht'res Streben.
Weil ich geſchieden ſo verbundne Leute,
Trag' ich allhier mein Hirn, o weh! geſchieden
Vom Urſprung, deſſen ſich der Rumpf erfreute.
So ſiehſt du den Vergelt in mir hienieden.“

A als envios se mentitz lauzengier
Pus ab mi dons m'aves encombrier
Ben lauzera quen laisaretz estar.

Fünftes Kapitel.

Von einigen berühmteren Troubadouren.

Indem wir die provençale Literatur durchgehn, haben wir nicht den Vortheil, den wir bei allen andern finden werden, durch die öffentliche Meinung aufgefodert zu werden, uns mit einigen berühmten Schriftſtellern, mit einigen bereits unter die Meiſterwerke des menſchlichen Geiſtes gezählten Werken zu beſchäftigen. Alle Troubadouren im Gegentheil erſcheinen, als Merkwürdigkeit, ungefähr auf derſelben Stufe. Wir ſehen ſie freilich ſich in zwei ſehr geſonderte Abtheilungen theilen, die Troubadouren und die Jongleurs oder Minſtrels; aber es iſt mehr ihr Rang als ihr Talent, mehr ihre Beſchäftigung als ihr Ruf, was einen Unterſchied zwiſchen ihnen hervorbringt. Die Troubadouren, wie das ihr Name anzeigt, waren diejenigen, welche erfanden (trouver, finden), welche neue Gedichte verfertigten; eben ſo waren die Poeten, welche Benennung aus dem Griechiſchen in alle Sprachen übergegangen iſt, diejenigen, welche machten, welche ſchufen; bei der Entſtehung der Dichtkunſt iſt die Erfindung immer als ihr Weſen betrachtet worden. Oft ſangen die Troubadouren ſelbſt ihre Trouves an den Höfen und Feſten; öfter ließen ſie ſie ſingen von ihren Jongleurs. Dieſe, in einem durchaus untergeordneten Verhältniß, übernahmen es, die Geſellſchaften, wo ſie Zutritt hatten, mit ihren Erzählungen, mit den Verſen, die ſie gelernt hatten, und die ſie

auf verſchiednen Inſtrumenten begleiteten, und mit Taſchenſpieler- und Poſſenreißerſtückchen zu erluſtigen. In dieſer Erniedrigung lernten ſie aber auch ſelbſt Verſe machen, denen ähnlich, die ſie aus dem Gedächtniſſe vortrugen. Da die provençale Poeſie einzig auf dem Gefühl des Wohlklangs beruhte und nicht die mindeſte Vorkenntniß erfoderte, ſo mußten diejenigen, die allein von den Verſen lebten, bald dergleichen zu verfertigen lernen. Auch trug die Verderbtheit und Gemeinheit der Jongleurs, die jedoch, ſobald ſie ſelbſt Dichter waren, den Namen Troubadouren annahmen, mehr als alles andre dazu bei, ihren Orden herabzuſetzen. Giraud de Calanſon, Troubadour oder vielmehr Jongleur von Gaſcogne, giebt in einem merkwürdigen Sirvente einem Jongleur folgende Rathſchläge.

„Verſtehe, ſagt er ihm, gehörig zu erfinden, gehörig zu reimen, gehörig einen Wechſelgeſang anzutragen, „verſtehe die Pauke und die Becken zu ſchlagen, und die „Muſik ertönen zu laſſen; verſtehe kleine Kugeln mit „Meſſern zu werfen und aufzufangen, den Geſang der „Vögel nachzuahmen, mit Körben Kunſtſtücke zu machen, „Schlöſſer angreifen, über vier Köpfe wegſpringen zu laſſen (wahrſcheinlich Affen), die Zitter und die Laute zu „ſpielen, das Manichord und die Guitarre zu behandeln, „den Reifen mit ſiebzehn Saiten zu beziehn, die Harfe „zu ſpielen, und mit richtigem Maaß die Gigue zu tanzen, um die Weiſe des Pſalterions zu erheitern. Sänger, neun Inſtrumente von zehn Saiten mußt du fertigen laſſen; wenn du ſie gehörig ſpielen lernſt, werden „ſie allen deinen Bedürfniſſen abhelfen; laß auch die Leyer „ertönen und die Schellen klingen.“

Nach Aufzählung der Romane und Erzählungen, die der Jongleur ſoll vortragen können, ſetzt der Dichter hinzu: „Verſtehe, wie der Liebesgott läuft und fliegt, wie er nackt „und kleiderlos einhergeht, wie er die Gerechtigkeit zurück-

„weiſ't mit ſeinen Geſchoſſen, die er zuſpitzen läßt, und ſei„nen beiden Pfeilen, davon der eine aus feinem Golde iſt, „welcher verblendet, und der andre von Stahl, der ſo herb „verletzt, daß man von ſeinen Wunden nicht geneſen kann. „Lerne die Vorſchriften des Liebesgotts, ſeine Vorrechte und „ſeine Heilmittel kennen, und du wirſt ſeine verſchiednen „Grade zu erklären wiſſen; wie reißend er geht, wovon er „lebt, was er thut wenn er ſcheidet, die Täuſchungen, die er „alsdann ausübt, und wie er ſeine Diener vernichtet. Wenn „du das alles weißt, dann unterlaß nicht, zu dem jungen Kö„nig von Aragon zu gehn; denn ich kenne niemand, der „löbliche Uebungen mehr ſchätzte; wenn du dein Geſchäft „wohl verſtehſt, wenn du dich unter den beſten auszeich„neſt, ſo wirſt du dich nicht wegen ſeiner Gaben zu bekla„gen haben. Wenn du in der Mittelmäßigkeit verbleibſt, „ſo verdienſt du ſchlecht aufgenommen zu werden von dem be„ſten Fürſten, der auf der Welt iſt."

Aber während Giraud de Calanſon in dieſem Sirvente die Troubadouren zu den niedrigſten Verrichtungen und zu dem untergeordnetſten Geſchäft vorbereitet, fühlten und äußerten andere Dichter eine lebhafte Entrüſtung über den Verfall dieſer erhabnen Kunſt, über das Verderbniß des Geſchmacks und über die Verwirrung der Stände, welche verſtattete, mit dem Namen Jongleur Taſchenſpieler und Affenführer zu bezeichnen. Giraud Riquier und Pierre Vidal haben beide einerlei Geſinnungen ausgedrückt.

Unter den Troubadouren erheben ſich einige durchaus über den gewöhnlichen Standpunkt, weniger durch ihre Talente als durch ihren ausgezeichneten Rang in der Geſellſchaft. Unter denen, deren Handſchriften von Curne de Sainte-Palaye geſammelt und von Millot analyſirt worden ſind, findet man mehrere Landesherren, und gleich als den erſten von allen Wilhelm IX., Grafen von Poitou und Herzog von Aquitanien, von dem man neun Stücke in Verſen aufbewahrt, welche durch die Harmonie des Versbaus

und durch die anmuthige Vermiſchung der Sylbenmaaße und Reime bemerkenswerth ſind. Er hatte ſein Leben zwiſchen den Dienſt der Frauen und ſeiner Religion auf dem erſten Kreuzzuge getheilt. Mitten in dem heiligen Kriege hatte er ſeine heitere, oft ausgelaſſene Laune behalten, und man findet ſie in ſeinen Verſen, ſeinen Liebſchaften, ſeinen Vergnügungen und ſeiner Frömmigkeit wieder. Wir haben von den beiden Sirvente's Königs Richard Löwenherz von England geſprochen; man hat ein Liebeslied von Alphons II., König von Aragon, einem der glänzendſten Krieger in einem an großen Männern fruchtbaren Jahrhunderte, dem zwölften; man hat mehrere, theils politiſche, theils galante Gedichte von dem Dauphin von Auvergne, dem Biſchof von Clermont, dem letzten Grafen von Provence, Raymond Berenger V. und ſeiner Gemahlin Beatrix; von Peter III. von Aragon, dem bekannten Anſtifter der ſicilianiſchen Vesper, und ſeinem jüngſten Sohne, Friedrich II., dem Helden und Rächer der Sicilianer. Die Werke dieſer Fürſten ſind ſämmtlich der Aufmerkſamkeit werth als hiſtoriſche Denkmäler, und in ſofern ſie ihr Intereſſe des Augenblicks und ihren eigenthümlichen Charakter, und die Sitten des Jahrhunderts, worin ſie lebten, erkennen laſſen; aber in literariſcher Hinſicht werden wir nur bei der kleinen Anzahl der Troubadouren verweilen, deren Name zur Zeit des Dante und Petrarca berühmt geblieben war.

Wir ſetzen in den erſten Rang Arnaud de Marveil, obwohl Petrarca, indem er dem Arnaud Daniel den Vorzug giebt, dieſen il men famoso Arnaldo nennt. Er war zu Marveil in Perigord in einer ärmlichen Verfaſſung geboren; ſeine Talente zogen ihn bald aus derſelben: er wurde angeſtellt an dem Hofe Rogers II., Vicomte von Beziers, mit dem Beinamen Taillefer; und die Liebe, die er hier für die Gemahlin dieſes Fürſten, die Gräfin Adelaide, Raymonds V. Grafen von Toulouſe Tochter, faßte, entwickelte ſein Talent und entſchied das Schickſal ſeines Lebens. Seine Verſifi-

cation iſt fließend, natürlich und zart; und er möchte unter den Provençalen verdienen, der große Meiſter in der Liebe genannt zu werden, ein Name, den Petrarca dem Arnaud Daniel vorbehält.

Indem er unter einem angenommenen Namen die ſchöne Adelaide beſingt, ſagt er von ihr: „Alles mahlt ſie meinen Augen; die Friſche der Luft, der Schmelz der Wieſen, „das Bunt der Blumen, laden mich unablässig ein ſie zu „ſingen, indem ſie mir einige ihrer Reize im Abbilde liefern. „Dank den Uebertreibungen der Troubadouren, ich kann ſie „loben, ſo viel ſie deſſen würdig iſt; ich kann ungeſtraft ſagen, daß ſie die ſchönſte Frau auf Erden iſt; hätten ſie nicht „hundertmal dieſes Lob an ſolche verſchwendet, die es nicht „verdienten, ſo würde ich nicht wagen, es der zu ertheilen, „die ich liebe, denn es hieße ſie nennen.“

Arnaud de Marveil, verbannt von Beziers durch die Eiferſucht, nicht des Gemahls ſeiner Schönen, ſondern eines andern, erlauchtern und glücklichern Liebhabers, Alphons des IX., Königs von Caſtilien, ſang die Qualen der Abweſenheit mit nicht minderer Zartheit.

„Man ſage mir nicht, daß die Seele nur gerührt wird „durch die Dazwiſchenkunft der Augen; ich ſehe nicht mehr „den Gegenſtand meiner Gluth, und ich bin nur lebhafter „mit dem Gute beſchäftigt, das ich verloren habe. Man hat „mich aus ihrer Nähe entfernen können, aber nichts vermag „das Band zu zerreißen, das ihr mein Herz verknüpft. Dieſes ſo zärtliche und ſo ſtandhafte Herz, Gott allein theilt es „mit ihr, und der Theil, den Gott davon beſitzt, er würde ihn von ihr als ein von ihrem Beſitzthum „abhängiges Stück haben, wenn Gott ein Vaſall ſein und zu Lehen empfangen könnte. „Glückliche Orte, die ſie bewohnt, wann wird es mir vergönnt ſein, euch wieder zu ſehn? ſoll ich niemand erblicken, der von da herkommt? Ein Hirt, der von ihrem „Schloſſe käme, würde ein wichtiger Mann für mich ſein;

„daß ich nicht in eine Wüſte eingeſchloſſen ſein und ihr da= „ſelbſt begegnen kann! Dieſe Wüſte würde mir für das Pa= „radies gelten."

Arnaud de Marveil hat viele Gedichte hinterlaſſen, von denen einige ſehr lang ſind: es giebt ein Stück von ihm von vierhundert Verſen, und mehrere von zweihundert. Seine Sprache iſt klar und leicht, und ſein Text ſcheint wenig ent= ſtellt; auch iſt er einer von den Troubadouren, deren Werk man einzeln drucken könnte, um den Geſchmack des Publi= cums an der provençalen Poeſie zu erproben und zugleich den Wünſchen der Gelehrten in ganz Europa zu genügen, wel= che nach dieſen Denkmälern der erſten neuern Literatur und der erſten Geiſtesbildung verlangt.*) Die Gräfin von Bé=

*) Folgender Anfang eines Briefes von Arnaud de Marveil an ſeine Schöne hat Anmuth und Innigkeit:

Cel que vos es al cor pus près
Don' am preguet qu'eus saludes,
Sel qu'eus amet pus anc vos vi
Ab franc cor et humil e fi;
Sel que autra non pot amar
Ni auza vos merce clamar,
E vien ses joy ab grant dolor;
Sel que non pot son cor partir
De vos sin s'abia a morir;
Sel que tos temps vos amara
May c'autra, tan can vievra,
Sel que ses vos non pot aver
En est segle joy ni plazer,
Sel que no sap cosselh de se
Si ab vos non troba merce,
Vos saluda; e vostra lauzor,
Vostra beutat, vostra valor,
Vostre solatz, vostre parlar,
Vostr' aculhir e vostr' onrar,
Vostre pretz, vostr' essenhamen,
Vostre saber, e vostre sen,
Vostre gen cors, vostre dos riz,
Vostra terra, vostre pays.

ziers ſtarb im J. 1201, und man hat Grund zu glauben, daß Arnaud de Marveil vor ihr geſtorben war.

Auf einen Troubadour, der nur die Liebe beſungen hat, laſſen wir einen mannhaften Ritter folgen, der ſich eben ſo viel Ruhm durch ſeinen Degen als durch ſeine Verſe erwarb. Rambaud de Vaqueiras war der Sohn eines Ritters ohne Vermögen aus dem Fürſtenthum Oranien. Er trat in ſeiner Jugend in die Dienſte Wilhelms von Baux, erſten Prinzen von Oranien, als deſſen Unterthan er geboren war: er diente ihm in ſeinen Kriegen als tapfrer Soldat, und zu gleicher Zeit beſang er ſeine Siege; er griff ſeine Feinde in ſeinen Verſen an und verherrlichte ſelbſt die Trophäen, die er in den Tourniren davontrug. Von Oranien trat Vaqueiras in die Dienſte Bonifaz des III., Marquis von Montferrat, deſſelben, der mit Balduin und Dandolo den vierten Kreuzzug führte, und der, nachdem er den Thron von Conſtantinopel ſtreitig gemacht, auf den Thron von Theſſalonich erhoben wurde. Bonifaz rüſtete Vaqueiras zum Ritter aus. Dieſer große Richter der Tapferkeit und des militäriſchen Talents überhäufte einen kriegeriſchen Dichter mit Ehren, der ihm in ſeinen beſtändigen Kriegen die wichtigſten Dienſte geleiſtet hatte. Er ſah ihn mit Vergnügen in ſeine Schweſter Beatrix verliebt, und er ſelbſt ließ es ſich angelegen ſein, ſie nach einem langen Zwiſt zu verſöhnen. Vaqueiras verfertigte mehrere Chanzos für Beatrix,

---

Mas l'erguelh que avetz a lui
Volgra ben ayzas ad altrui;
Quel erguelh Dona e l'espavens,
Quel fezes lestal marrimens
C'anc pueys non ai joy ni deport,
Ni sap en cal guizas conort;
Mas lo melhos conort que a
Es car sap que por vos morra;
E plaits li mais morrir per vos
Que per autra vivre joyoz.

die er einen ſchönen Ritter nannte, ſeitdem er ſie mit Anmuth einen Degen hatte führen geſehen. Man findet darin das Gepräge des männlichen Stolzes, der Redlichkeit ſeines Charakters; aber verliebte Verſe, in Proſe aufgelöſ't, ſind am Ende ſich alle ähnlich und vielleicht alle gleich langweilig. Vaqueiras war merkwürdiger wegen ſeiner kriegeriſchen Phantaſie. Der Aufruf zum dritten Kreuzzuge entzündete ihn mit neuem Enthuſiasmus; er beſang den heiligen Krieg in einem an den Fürſten, ſeinen Beſchützer und Freund, gerichteten Sirvente, als 1204 bei dem Tode des Grafen von Champagne derſelbe zum Führer des chriſtlichen Heeres gewählt wurde.

„Nunmehr kann man ſehen, ſagt er, daß Gott Gefal„len daran hat, die Tapfern zu belohnen; er hat den Ruhm „des Marquis von Montferrat ſo hoch erhoben über die „Herzhafteſten, daß die Kreuzfahrer von Frankreich und „Champagne ihn gefodert vom Himmel als den geſchickteſten „von allen, das heilige Grab wieder zu gewinnen. Der hel„denmüthige Marquis! Gott hat ihm muthige Vaſallen, „große Länder, großen Reichthum verliehn, um ihm noch „größern Erfolg zu ſichern. . . .

„Der die Luft, den Himmel, die Erde, das Meer, die „Wärme, die Kälte, den Wind, den Regen und den Don„ner erſchaffen, will, daß wir alle ihm nach über das Meer „ſetzen, wie die Weiſen, Caſpar, Melchior und Balthaſar „nach Bethlehem gingen . . . . Möge der heilige Nicolas „unſre Flotte geleiten! Mögen die Bewohner von Cham„pagne ihr Panier aufrichten! Der Marquis rufe Mont„ferrat, Graf Balduin rufe Flandern, jeder haue ſo unſanft, „daß er die Lanzen und Schwerdter breche; wir würden bald „die Türken zum weichen gebracht haben. Der tapfere Kö„nig Spaniens mache Eroberungen von den Mauren, wäh„rend der Marquis das Feld hält und Belagerungen unter„nimmt gegen den Sultan.

„Schlußſtrophe. Schöner Ritter, für den ich Ver-

„ſe und Geſänge fertige, ich weiß nicht, ob ich für euch „das Kreuz nehmen oder verlaſſen könnte, alſo gefallt ihr „mir, wenn ich euch ſehe, und alſo leide ich, wenn ich euch „nicht mehr ſehe.“

Vaqueiras folgte dem Marquis Bonifaz nach Griechenland; er focht als heldenmüthiger Ritter an ſeiner Seite vor dem Schloſſe Blacherne und nachher bei dem Sturm auf Conſtantinopel. Nach der Theilung des griechiſchen Kaiſerthums folgte er Bonifaz in ſein Königreich Theſſalonich und empfing von ihm Lehen, Herrſchaften und köſtliche Belohnungen. Aber ſein Ehrgeiz ließ ihn nicht ſeine Liebe vergeſſen, und unter ſeinen Eroberungen in Griechenland ſang er noch ſeinen Schmerz.

„Was helfen mir meine Eroberungen, mein Reichthum „und mein Ruhm? ich ſchätzte mich viel reicher, als ich, ein „treuer Liebhaber, geliebt wurde. Ich kenne keine andre Freu„de als die Liebe. Vergebens habe ich großes Gut, große „Länder; je mehr meine Macht und mein Reichthum zuneh„men, um ſo mehr fühle ich Schmerz in der Tiefe der Seele, „fern von meinem ſchönen Ritter.“

Aber das bei weitem merkwürdigſte Gedicht von Vaqueiras iſt dasjenige, worin er ſeine und Bonifazens ganze Lebensgeſchichte, die Gefahren, die ſie gemeinſchaftlich ausgeſtanden, die Dienſte, die ſie einander geleiſtet, und ihre Siege erzählt, und von ihm mit edlem Selbſtvertrauen die Belohnung fodert, die er wohlverdient habe durch ſeine Treue und ſeine Tapferkeit. Ich bedaure, daß dies Gedicht zu lang iſt, um es hier einzurücken; keines trägt mehr das Gepräge des ritterlichen Charakters, jener Vaſallentreue, welche die Freundſchaft nicht lau machte, jener Unterwürfigkeit, welche die Herzen nicht hinderte, ſich auf einerlei Standpunkt zu erheben. Vaqueiras lobt ſeinen Herrn, indem er ihm alle ſeine Siege und alle ſeine Gefahren ſchildert; er erinnert ihn an ſeine zahlreichen Abentheuer in Piemont, in dem Gebiet von Genua, in Sicilien und in Griechenland; allenthalben war

er an ſeiner Seite geweſen; allenthalben fodert er freimüthig den Antheil der Dankbarkeit und den Antheil des Ruhms, der ihm gebührt. Die folgende Geſchichte, die er unter andern erzählt, ſcheint mir die Sitten und die Zeit zu mahlen: „Erinnert euch, ſagt er, des Sängers Aimonet; er „brachte euch Nachrichten von Jacobina, welche man nach „Sardinien führen wollte, um ſie wider ihren Willen zu vermählen; erinnert euch, wie ſie ſich in eure Arme warf, als „ſie Abſchied von euch nahm; wie ſie euch auf ſo rührende „Weiſe bat, ſie in Schutz zu nehmen gegen die Ungerechtigkeit ihres Oheims. Ihr ließet fünf der beſten Knappen aufſitzen; wir ritten die Nacht nach dem Abendbrod; ich ſelbſt „entführte ſie aus dem Park, und alle ſchrien laut auf; Fußknechte und Reiſige verfolgten uns; wir jagten davon mit „verhängtem Zügel, und ſchon glaubten wir uns außer Gefahr, als wir von denen von Piſa angegriffen wurden. Als „wir ſo viel Ritter uns eng umringen, als wir ſo viele Schilder glänzen, ſo viele Fähnlein im Winde flattern ſahn; „man frage nicht, ob wir Furcht hatten. Wir verbargen „uns zwiſchen Albenga und Final, und auf unſerm Rückzuge „hörten wir allenthalben Hörner und Trompeten blaſen und „die Signale wiederholen. Wir blieben zwei Tage ohne „Speiſe und Trank; und wie wir am dritten Tage uns wieder auf den Weg machten, ſtießen wir auf zwölf Räuber; „und wir wußten nicht, welchen Entſchluß wir nehmen ſollten, denn man konnte ſie nicht zu Pferde angreifen. Ich „ging ihnen zu Fuß entgegen; ich erhielt einen Lanzenſtich, „aber ich verwundete ihrer drei oder vier, und zwang ſie „alle, den Rücken zu wenden. Meine Gefährten kamen zu „mir, wir nöthigten die Räuber, den Paß zu verlaſſen, und „ihr gingt ſicher hindurch. Gewißlich erinnert ihr euch, wie „fröhlich wir ſpeiſ'ten, obwohl wir nichts als ein einziges „Brod zu eſſen und nichts zu trinken hatten. Den Abend „kamen wir nach Nizza zu Puiclair, der uns mit ſo großen „Freuden empfing; und den folgenden Tag gabt ihr Jaco-

„binen dem Anſelmo zum Gemal und ſetzte ihn in ſeine Graf„ſchaft Ventimille ein, ſeinem Oheim zum Trotz, der ſie ihm „rauben wollte.“

Der Marquis Bonifaz III. von Montferrat wurde im J. 1207 bei der Belagerung von Santalie getödtet. Man weiß nicht, ob Rambaud de Vaqueiras ihn überlebte.

Der Troubadour Pierre Vidal von Touloufe, welcher dem König Richard auf dem dritten Kreuzzuge folgte, hat ſich nicht minder durch ſeine Thorheiten als durch ſein Dichtertalent berühmt gemacht. Es ſcheint, daß bei den Dichtern Liebe und Eitelkeit abwechſelnd eine ſolche Herrſchaft über alle Empfindungen ausüben, daß die eine wie die andere die Vernunft gefährden können. Aber vielleicht iſt kein Dichter zu einem vollſtändigern Wahnſinn gekommen als Pierre Vidal. Ueberzeugt, daß er von allen Schönen geliebt werde, daß er der tapferſte von allen Rittern ſei, ward er der Don Quixote der Poeſie, und ſeine ſeltſamen Liebſchaften, ſeine thörichten Prahlereien, begünſtigt durch die treuloſen Neckereien vorgeblicher Freunde, ſetzten ihn den ſonderbarſten Bethörungen aus. Auf ſeinem Kreuzzuge vermählte man ihn in Cypern mit einer griechiſchen Dame, welche behauptete, mit einer von den Familien weitläuftig verwandt zu ſein, die in Conſtantinopel regiert hatten; das war ihm genug, um ſich zu überreden, daß der kaiſerliche Thron ihm gebühre. Er nahm den Kaiſertitel an; er ernannte ſeine Gemalin zur Kaiſerin; er ließ einen Thron vor ſich her tragen, und beſtimmte ſein Erſparniß und den Gewinn ſeiner Lieder für die Eroberung ſeines Reichs. Indeß blieb er darum der Gemalin des Vicomte von Marſeille, Barral des Baux, die er zur Dame ſeiner Gedanken erwählt hatte, und an die er von Cypern aus Verſe, merkwürdig durch ihre Harmonie, richtete, nicht minder zugethan. Nach ſeiner Rückkehr in Provence verleitete eine neue Liebe ihn zu einer noch wunderlichern Narrheit; er widmete ſich einer Dame von Carcaſſonne, Namens Louve de Penautier:

ihr zu Ehren nahm er ſelbſt den Namen Wolf an, und um dieſen Namen noch mehr zu verdienen, kleidete er ſich in ein Wolfsfell und ließ ſich von Hirten und Hunden durch die Gebirge jagen. Er ſetzte ſeine ganze Ausdauer daran, dieſe tolle Jagd bis aufs äußerſte zu ertragen; man brachte ihn für todt zu ſeiner Gebieterin zurück, welche halb und halb gerührt war über eine ſo ſeltſame Ergebenheit. Aber bei einem Kopfe, der ſo übel organiſirt zu ſein ſchien, beſaß Pierre Vidal ein feines Gefühl, eine ungemeine Harmonie im Ausdruck, und was noch wunderbarer ſcheinen wird, ein richtiges und geſundes Urtheil, ſobald nicht von ſeinem eignen Verdienſt oder von ſeiner Liebe die Rede war. Die Sammlung ſeiner Werke enthält mehr als ſechzig Stücke, und unter dieſen drei lange Gedichte, dergleichen die Provencalen ſchlechtweg Verſe nannten. Das merkwürdigſte von dieſen dreien iſt dasjenige, worin er einem Troubadour Rathſchläge giebt, wie er ſeine edle Kunſt ausüben ſolle *). Er betrachtet die Poeſie als die Pflegerin erhabener Gefühle, als den Behälter der Univerſalphiloſophie, und die Troubadouren als die Lehrer der Nationen. Er gedenkt der glorreichen Zeiten ſeiner Jugend, wo Gott in Gnaden erlaubte, daß ganz Europa von Helden beherrſcht wurde, daß es in Deutſchland einen Kaiſer Friedrich I., in England einen Heinrich II. und ſeine drei Söhne, in Touloufe einen Grafen Raymond, in Catalonien einen Grafen Berenger und ſeinen Sohn Alphons gab; er zeigt dieſe Helden als vereinigt durch die Poeſie, und glaubt, daß es den Sängern zukommt, in der nachfolgenden Generation die erhabnen Gefühle neu zu beleben, die ihren Vätern zum Ruhme gereicht. Er räth dem Jongleur Beſcheidenheit, Anſtand und Sittlichkeit an, was ſeinem Charakter wie ſeiner Urtheilskraft zur Ehre gereicht; und glänzt durch einen Adel der Sprache und eine Verſtändigkeit der

---

*) Es iſt vollſtändig überſetzt im Millot, Theil II. S. 283 bis 296.

Gedanken, die einen ſonderbaren Contraſt mit der Ueberſpanntheit ſeines Betragens machen.

Ein andres ſeiner langen Gedichte iſt eine allegoriſche Novelle, in welcher er als Hauptperſonen die Liebe, Gnade, Schaam und Redlichkeit aufführt, wie das Morgenland dieſe allegoriſchen Weſen den Provençalen geliefert hatte, und wie ungefähr auch Petrarca ſie in ſeinen Triumphen aufführt. „Als ich im Felde war, ſagt er, da ſah ich zu mir „kommen einen jungen Ritter, ſchön wie der Tag; der Rit„ter, den ich noch nicht kannte, hatte ſanfte und zärtliche „Augen, eine wohlgeformte Naſe, glänzende Zähne wie rei„nes Silber, einen rothen und lachenden Mund, einen ſchlan„ken und anmuthigen Wuchs; ſein Kleid duftete von Blu„men und ſein Haupt trug einen Roſenkranz; ſein Roß, „weiß wie der Schnee, war mit verſchiednen ſchwarzen und „purpurnen Flecken bezeichnet; der Bogen des Sattels war „von Jaspis, die Decke von Saphir und die Zügel von „Calcedon. . . . Pierre Vidal, ſprach er zu mir, wiſſe, daß „ich der Liebesgott bin, dieſe Dame die Schaam und dieſer „Schildknappe die Redlichkeit.“ Man ſieht, daß der Liebesgott der Provençalen nicht Cupido war, der Sohn der Venus, und daß dieſe romantiſchen Allegorien keineswegs von der heidniſchen Mythologie entlehnt ſind. Der Ritter Amor des Pierre Vidal trägt das Coſtüm des Ritterzeitalters, in dem er geboren iſt; ſein Roß iſt mit eben ſo viel Sorgfalt beſchrieben wie ſeine eigne Perſon; ſein Gefolge beſteht aus ritterlichen Tugenden und nicht aus Göttern des Scherzes und Lachens, und die ganze Erfindung gehört einer andern Zeit an. Uebrigens hatte die Liebe von den Morgenländern ein andres Roß bekommen, als hier unſer Troubadour ihr giebt; ſie ſchildern ſie am häufigſten getragen auf den Flügeln eines Papageien, und die Provençalen haben oft, als Nachahmung der Araber, dieſen mit ſo herrlichen Farben ausgeſtatteten Vogel als den Bothen der Liebe in ihren Geſängen angeführt.

Man ſagt, daß Pierre Vidal in ſeinen alten Tagen eine Abhandlung verfaßte, wie man ſeine Zunge zügeln könne. Er machte eine zweite Reiſe nach der Levante, und man verſichert, daß er ſich aufs neue dem thörichten Gedanken hingab, das morgenländiſche Kaiſerthum zu erobern, welches damals im Beſitz der Römer war. Er ſtarb im J. 1229, zwei Jahre nach ſeiner Rückkehr.

Wir haben geſehn, daß Petrarca den erſten Platz unter den Troubadouren dem Arnaud Daniel, den er über Arnaud Marveil ſetzte, eingeräumt hatte. Dante giebt ihm ein nicht minder vortheilhaftes Zeugniß in ſeiner Abhandlung de vulgari eloquentia. Er betrachtet ihn als den Troubadour, der am beſten ſeine Sprache behandelte, und der alle andern romaniſchen Schriftſteller in zärtlichen Verſen und in der Proſa übertraf. Er führt ihn ſpäter in den 26ſten Geſang des Fegefeuers ein, und legt ihm einige Terzinen in provençaler Sprache in den Mund, die man mit Verwunderung in einem ganz italieniſchen Gedichte antrifft. Aber die ſiebzehn Stücke, die von dieſem Dichter übrig ſind, entſprechen ſo großem Lobe nicht; die Erfindung der Seſtinen, die ihm zugeſchrieben wird, macht ihm in unſern Augen nicht ſo viel Ehre, als ſie ihm vormals machte *). Man hat Grund zu

---

*) Die Seſtinen, welche in der Folge von Petrarca und den vorzüglichſten italieniſchen, ſpaniſchen und portugieſiſchen Dichtern nachgeahmt wurden, ſind Gedichte von ſechs ſechszeiligen Strophen; die Verſe der erſten Strophe ſchließen mit ſechs zweiſylbigen Subſtantiven, die auf dieſelbe Weiſe alle Verſe aller übrigen Strophen ſchließen müſſen, aber dergeſtalt, daß in jeder Strophe dieſe Worte die Stelle verändern. Daſſelbe Wort muß ſich nach und nach am Ende des erſten, ſechſten, fünften, vierten, dritten und zweiten Verſes finden, ſo daß am Ende des Gedichts jedes Wort jede der ſechs Stellen in der Strophe eingenommen hat. Es entſpringt aus dieſer ſchwer zu beobachtenden Ordnung keine dem Ohr bemerkbare Harmonie, und der Sinn wird faſt immer dem Zwange der Verſe aufgeopfert; dennoch hat die ſtete Wiederkehr von ſechs Worten, die nothwen-

glauben, daß ſeine beſten Werke verloren gegangen ſind, und man darf ihn nach denen, die übrig geblieben, nicht ſtreng beurtheilen.

Amanieu des Escas, der am Ende des dreizehnten Jahrhunderts unter der Regierung der Könige von Aragon lebte, hat uns unter mehrern Liebesgedichten zwei lange Gedichte (Vers) über die Erziehung der Fräulein und der Junker hinterlaſſen, die, ohne merkwürdig zu ſein in Anſehung der poetiſchen Erfindung, ſehr anziehend ſind wegen des naiven Gemäldes, das ſie von den Sitten jenes Zeitalters aufſtellen. Das Fräulein, das er im Laufe des Gedichts zwei oder dreimal Marquiſe nennt, hat ſich an des Escas, der ſelbſt ein großer Edelmann war, gewendet, um von ihm Anweiſungen zu erhalten über die Art und Weiſe, wie ſie ſich in der Welt betragen müſſe. Man ſieht anfangs mit Verwunderung, daß diejenigen, die er ihr zuerſt giebt, mehr für eine Kammerfrau als für eine Frau von Stande geeignet ſind. Nachdem das Fräulein ihre Toilette beſorgt hat, und der Dichter geht in dieſer Hinſicht in die kleinſten Details ein *), ſoll

dig die Hauptgedanken geben, und dieſe nach allen ihren Seiten darzuſtellen und zu wenden nöthigen, etwas Schwärmeriſches und Schwermüthiges, und mehrere Dichter haben gewußt, rührende Betrachtungen in eine Seſtine zu legen.

*) E cosselh vos premier
Que siatz matiniera,
Cascu jorn que premieira
Vos levetz que vostra dona,
En asi que si eus sona
Vos truep gent adobada,
E vestida e caussada;
E enantz que eus cordetz †)
Lau qu'el bras vos lavetz
E las mas, et la cara.
Après amiga cara
Cordatz estrechamen

†) Bevor ihr euch ſchnürt.

ſie alles zum Aufſtehn ihrer Dame bereit machen; ſoll ihr alles geben, was ſie braucht, um ihren Kopf zu ſchmücken, ihr Kleid in Stand zu ſetzen oder ſich die Hände zu waſchen. Man ſah es damals als einen weſentlichen Theil der Erziehung der Fräulein an, dienen zu lernen, um befehlen zu können, und man gab ſie mit Vergnügen zu irgend einer edeln Dame, damit ſie von ihr in dieſen untergeordneten Geſchäften eine ſchöne Sprache und ſchöne Sitten lernten. Des Escas belehrt ſodann ſein Fräulein, was ſie zu thun habe, wenn man ſie zur Liebe begehre. Er findet es durchaus angemeſſen, daß ſie ſich einen Diener wähle, nur ſolle ſie, ſtatt ſich an Schönheit oder Reichthum zu hängen, die Dienſte eines artigen Liebhabers von anſtändiger Geburt annehmen. Er erlaubt, daß ſie von ihm Geſchenke empfange und ihm gebe; aber er erinnert ſie, gewiſſe Gränzen nicht zu überſchreiten: „Denn wenn er euch liebt, ſagt er, muß er nichts von „euch begehren, ſo lange ihr Mädchen ſeid, was „euch ſchaden oder euch entehren könnte.“ Man ſieht daraus, daß die Provençalen ſchon urtheilten, wie heut die Italiener und Spanier, daß die Galanterie in der Ehe ein zuläßlicher Fehler ſei, während ſie ein noch lediges Frauenzimmer entehre; und man begreift, welche Folgen eine ſo falſche Moral haben mußte *).

Die Anweiſungen für den Junker ſind ungefähr in derſelben Art; ſie ſind untermiſcht mit häuslichen Details und

---

Vostre bratz ben e gen,
I es las onglas dels detz
Tan longuas non portetz
Que i paresca del nier.

*) E si eus ama fort bela
De mentre qu'es pieusela
El no us deu requerer
Qu'eus torn a desplaser
Ad onta ni a dampnatje
De tot vostre linhatje.

Vorſchriften der Galanterie. Die jungen Edelleute, die nicht reich genug waren, um die Höfe auf ihre Koſten zu beſuchen, und die ſich doch daſelbſt für die Galanterie und für die Waffen bilden wollten, traten in Verhältniſſe mit irgend einem Herrn, dem ſie als Pagen am Hofe, oder als Knappen in der Schlacht dienten. Des Escas Rath an einen Junker iſt im Geiſte eines wackern, geraden aber geſchwätzigen Mannes, der nie glaubt, genug geſagt zu haben. Er nimmt Gelegenheit von dem Compliment, das der Junker ihm macht, dieſen gegen die Gewohnheit, ſeinen Vorgeſetzten zu ſchmeicheln, zu verwahren; er macht ihm dabei das Unrecht fühlbar, das er an ſeinem eignen Charakter begeht, und das Lächerliche, das er ſelbſt auf denjenigen wirft, dem er ſich hat angenehm machen wollen. Er verbreitet ſich weitläuftig über die Liebe, die große Angelegenheit, ja faſt die Pflicht der jungen Edelleute, und die doctormäßig von den Troubadouren gelehrte Wiſſenſchaft. Die Lehren, die er ihm über die Eleganz ſeiner Kleider, ſein Betragen in den Tournieren, ſeine Zurückhaltung, ſeine Beſcheidenheit giebt, ſind den Sitten des Ritterthums angemeſſen, haben aber nichts ſo neues, um angeführt zu werden. Eine Anweiſung über das Betragen, das er gegen ſeine Dame beobachten ſoll, iſt wenigſtens unerwartet; ſie lautet alſo: „Und wenn ſie euch eiferſüchtig macht „und gibt euch Grund dazu, und ſie euch ſagt, ich that es „nicht; wenn ihr es auch mit euren Augen ſaht, ſprecht: „Dame, ich bin gewiß, daß ihr die Wahrheit ſagt, aber ich „glaubte es zu ſehn" *). Man erinnert ſich dabei an jene

*) E se la us fa gelos
E us en dona razo,
E us ditz c'ancre no ſo
De so que dels huelhs vis,
Diguatz Don: Eu suy ſiz
Que vos disetz vertat,
Mas yeu vay simiat.

Dame vom Hofe, die, von ihrem Liebhaber in den Armen eines Andern überraſcht, auf ſeine wüthenden Vorwürfe antwortete: „Ich ſehe wohl, daß Sie mich nicht mehr lieben, weil Sie Ihren Augen mehr glauben als allem, was ich Ihnen ſagen mag.“

Pierre Cardinal, aus einer erlauchten Familie in Puy en Velay, der als ein faſt hundertjähriger Greis zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ſtarb, nimmt einen ausgezeichneten Platz unter den Troubadouren ein, weniger durch die Harmonie ſeines Styls als durch die Kraft und Bitterkeit ſeiner Satire: er iſt der Juvenal der provençalen Poeſie. Die Unbeugſamkeit ſeines Charakters, ſeine zu derbe Freimüthigkeit, ſein zu bitterer Spott machten ihn wenig geſchickt, bei den Frauen Glück zu haben; auch entſagte er früh der Galanterie, um Sirvente's zu ſchreiben; denn die Troubadouren gaben auch den Satiren dieſen Namen, ſobald ſie in Strophen getheilt waren wie ihre Chanzos. Dieſe Sirvente's ſind abwechſelnd gegen alle Stände der Geſellſchaft gerichtet, gegen die hohe Geiſtlichkeit, den Militärſtand, die Mönche, die Barone, die Frauen. Pierre Cardinal ſieht allenthalben nur Verderbtheit der Sitten, Lüſternheit, Selbſtſucht, Gemeinheit. In ſeinen Beobachtungen iſt wenig Feinheit, aber viel Anſchein von Wahrheit; das Laſter erregt einen Eifer in ihm, der nicht ohne Beredſamkeit iſt, und in der Haſtigkeit ſeiner Schmähungen befaßt er ſich ſelber mit müßigen Details oder mit Zügen, denen es an Richtigkeit fehlt. Seine Kühnheit überraſcht zu einer Zeit, wo die Inquiſition jede Stunde ihn zur Rechenſchaft über ſeine Beleidigungen gegen die Kirche ziehen konnte. „Ablaß, Vergebung, Gott und Teufel, alles ſetzen ſie in Bewegung,“ ſagt er von den Prälaten; „jenen bewilligen ſie das „Himmelreich durch ihre Vergebung, dieſe ſchicken ſie in die „Hölle durch ihren Bann; ſie führen Streiche, denen man „nicht begegnen kann, und Niemand vermag ſo gut Betrü„gereien zu ſchmieden, daß ſie ihn nicht noch beſſer betrü-

„gen. . . Es giebt kein Verbrechen, wofür man nicht Erlaß „fände bei den Mönchen, und um Geld bewilligen ſie den „Abtrünnigen, den Wucherern das Begräbniß, das ſie den „Armen verſagen, die nichts haben, womit ſie es bezahlen „können. Ruhig zu leben, gute Fiſche, weißes Brodt, „auserleſenen Wein zu kaufen, damit bringen ſie das ganze „Jahr hin. Wollte Gott, daß ich dieſes Standes wäre, „wenn man um dieſen Preis ſein Seelenheil gewinnt!"

Man findet von ihm noch einen andern Sirvente gegen die Prieſter, einen gegen die Barone, einen über die allgemeine Verderbtheit. „Vom Aufgang der Sonne bis zum „Niedergang, ſagt er, mache ich allen Menſchen dieſen Vor„ſchlag: ich verſpreche einen Goldbezant *) jedem redlichen „Manne, wenn jeder unredliche mir einen Hufnagel giebt; „eine Mark Goldes dem Geſitteten, wenn der Ungeſittete „mir einen Batzen giebt; einen Berg Goldes jedem Wahr„haftigen, wenn jeder Lügner mir nur ein Ei geben will. „Mit einem kleinen Kuchen will ich alle ehrlichen Leute ſpei„ſen, die es giebt; aber wenn ich den ſchlechten zu eſſen ge„ben wollte, müßte ich ohne hinzuſehn allenthalben rufen: „Kommt, ihr Herren, bei mir zu eſſen!" **)

---

*) Eine Münze der griechiſchen Kaiſer, ungefähr 3 Thaler an Werth.

**) D'aus aurien tro al solelh colgan
Fauc a la gen un covinen novel;
A lial hom donarai un bezanh
Si'l deslial mi dona un clavel;
Et un marc d'aur donarai al cortes
Si'l descauzit mi dona un tornes.
Al vertadier darai d'aur un gran mont
Si ay un huovs dels messongiers que son.
Tota la ley qu'il pus de la gen an
Escrieur' icu en un petit de pel,
En la meitat del polgar de mon gan;
El pros homes paisserai d'un tortel,
Car ja pels pros no fara car con res;

Dieſe Satiren mußten Pierre Cardinal den Haß derer zuziehn, die er verwundete; aus folgendem ſieht man, wie er ſeine Abgeſchiedenheit ſchildert: „Es war einmal eine „Stadt, ich weiß nicht wo; auf dieſelbe fiel ein Regen, der „alle diejenigen zu Narren machte, die er benetzte; und das „waren alle bis auf einen einzigen, der in ſeinem Hauſe „ſchlief. Bei ſeinem Erwachen hatte der Regen aufgehört; „er trat hinaus, er ging zu ſeinen Mitbürgern; er fand ſie „mit Thorheiten aller Art beſchäftigt: der eine war beklei= „det, der andere nackt; der eine ſpuckte in die Luft, der „andere ſchleuderte Steine; der eine zerriß ſeine Kleider, der „andere war wie ein König geputzt und hielt ſich für einen „König. Jener, der bei Sinnen war, verwunderte ſich zu „ſehn, daß alle den Verſtand verloren hatten. Er ſuchte allent= „halben nach einem einzigen Menſchen, der ihn noch hätte, „und er ſuchte umſonſt. Wie er über ihre Narrheit erſtaunt „war, ſo waren ſie es über ſein vernünftiges Betragen. Sie „zweifelten nicht, daß er den Verſtand verloren, weil ſie ihn „nichts von dem thun ſahen, was ſie thaten: nun galt es, „wer ihm die meiſten Püffe verſetzen könnte; man ſtößt ihn, „man zerrt ihn, man rüttelt ihn, man wirft ihn nieder; fal= „lend und wieder aufſtehend flüchtet er nach Hauſe, mit Koth „bedeckt und halb todt, noch ſehr glücklich, ſo wohlfeiles „Kaufs ſich aus ihren Händen gerettet zu haben. Dieſe Fa= „bel iſt ein Bild der Welt und derer, die ſie ausmachen. „Die Welt iſt die Stadt voll wüthendes Volks; die Be= „gierde iſt der Regen, davon man benetzt wird; damit ver= „bunden iſt ein Hochmuth und eine Bosheit, die alle Men= „ſchen verſtrickt haben. Iſt einer davor bewahrt worden „durch Gottes Beiſtand, ſo betrachtet man ihn als einen

---

Mais si fos uns que los malvats pogues,
Cridar ferai, e no gardassen on,
Venetz manjar, li pro home del mon.

„Narren, man peinigt; man verfolgt ihn, weil er nicht „geſinnt iſt, wie die Andern *).

Giraud Riquier de Narbonne, der in Dienſten des Königs von Caſtilien, Alphons X., ſtand und zu Ende des

---

*) Die Unmöglichkeit, worin ſich alle, die nicht in Paris leben, befinden, Stücke provençaler Poeſie zu ſehen, veranlaßt mich, deren mehrere mitzutheilen. Die Fabel von P. Cardinal iſt ſehr originell; Millot's Ueberſetzung iſt kürzer und raubt ihr vieles von ihrem Anziehenden. Sie iſt, wie mir ſcheint, wohl eins von den alten Stücken, die der Erhaltung werth ſind.

Yſsy comensa la faula de la pluya.

Una ciutat fo, no say quals
Hon cazec una plueya tals
Que tuy li home de la ciutat
Que toque, foro forcenat.
Tuy desse n'ero mals, sols us,
Et aquel escapet, ses pus,
Que era dins una mayzo
Que dormia quant aysso fo.
E vet, quant at dormit
Del plueya diquit,
E ſoras entre la gens
Fero d'essenamens
Arroquet, l'autre foucis,
Utre estupit versus,
E trays peras contre estelas,
L'autre esquisset las gonelas,
Us feric, el autrem peys,
E l'autre cuyet esser Reys,
E tenc se riquament pels flancx,
E l'autre s'asset per los bancx.
L'us menasec l'autre maldisz,
L'autre plorec e l'autre riz,
L'autre parlec e no saup que;
L'autre fe meteys de se.
Aquel que avia so sen,
Meravilha se molt formen,
Que vee que be destatz son,
E garda al aval ed amon,

dreizehnten Jahrhunderts lebte, iſt einer von den Troubadouren, von denen man die meiſten Werke aufbehalten hat. Er blühte zu einer Zeit, wo ſich die Dichter durch Neuerungen von dem Haufen ihrer Vorgänger zu unterſcheiden ſuchten. Er hat Schäfergedichte, Morgen- und Abendſtändchen, Retrouangen, Briefe und Reden in Verſen hinterlaſ-

---

E grans meravelha a de lor.
Mas mot l'han ilh de lui mayor;
Qu'el vezon estar saviamen
Cuio que aia perdut so sen,
Car so qu'elh far no lh vezo fayre
Que a cascu de lores veyaire
Que ilh son savi e assenatz.
Mas lui teno por dessenat
Qùi l fer en gansa , qui en col;
Nos pot mudar que nos degol;
L'us l'empenh, e l'autre le bota,
El cuya isshir de la rota;
L'us l'esquinsa, l'autre li tray,
E pren colos, e leva, e chay;
Cascu'l leva a gran gabantz,
El fuy a sa mayzo deffantz,
Fangos e battutz e mieg mort,
E ac gang can lor fo estort.
Sest fable es en aquest mon
Semblans als homes que i son.
Aquest seigles es la ciutat
Que es tot ples de forsennatz;
Que el mager sen qu'om pot aver
So es amar Dieu et sa mer,
E gardar sos comendamens;
Mas arra es perdutz aquels sens.
La pluya say es casuda,
Una cobeytat qu'es venguda,
Us erguelh et una maleza
Que tota la gent a perpreza.
E si Dieu n'a alcu gardatz,
L'autru ils teno por dessenat,
E menon lo de tomp en vilh,

ſen *). Er hat, ſo viel er vermochte, das Aeußere der Poeſie verändert; aber er hat nicht ſo viel Neuheit in das Innere zu bringen gewußt; ſeine Reden in Verſen, ſeine didaktiſchen Gedichte enthalten nur gemeine Ideen und eine alltägliche Moral. Immer aber erkennt man darin einen redlichen Mann, dem es nicht an Stolz fehlte. Sein bei weitem längſtes Gedicht iſt eine an den König Alphons von Caſtilien gerichtete Bittſchrift, daß er den Stand der Jongleur aus der Niedrigkeit, worein er verſunken, ſeit Charlatane, die das Volk durch ihre Poſſenreißereien beluſtigen, die Affen und Böcke tanzen laſſen, und die auf öffentlichen Plätzen unflätige Lieder abſingen, denſelben Namen wie die Hofdichter führen, wieder erheben möchte. Er bittet, daß Alphons, vermöge ſeines königlichen Anſehens, alle, die unter dem Namen Jongleur begriffen würden, in vier ganz verſchiedne Claſſen abtheilen möchte: in Lehrer der Dichterei, bloße Troubadouren, Jongleyr und Poſſenreißer. Dieſes Gedicht, welches vom Jahre 1275 iſt, iſt einer der

---

Car no es del sen que son ilh.
Qu'el sen de Dieu lor par folia,
E l'amiers de Dieu on que sia
Conoys que dessenatz son tug
Car le sen de Dieu an perdut;
E els an lui per dessenat
Car le sen de Dieu an layssat.

*) Dieſe verſchiednen Namen bezeichnen keine ſehr weſentliche Verſchiedenheit in den Gedichten. Die Schäfergedichte waren Eklogen, welche mehr die Geſpräche des Dichters mit Hirten, als dieſer unter einander enthielten. Die Morgen- und Abendſtändchen (aubades und sérénades) waren Liebeshymnen für den Morgen und Abend. Die Retrouangen und Redonden waren Balladen von einer verwickeltern Fügung, in denen der Refrain auf eine mühſamere Weiſe herbeigeführt war. Alles, bis auf die Schäfergedichte, entfernte ſich nicht von der lyriſchen Gattung.

letzten Athemzüge der provençalen Poeſie*). Der Troubadour war bereits Zeuge von dem Verfall ſeiner Kunſt; er überlebte ſeinen Ruhm, ſeine Literatur und die Sprache, die ihn verherrlicht hatte. Seine Lage erinnert an Oſſian in dem letzten ſeiner Gedichte, wenn er auf ſeine Harfe verzichtet, deren Töne das neue Menſchengeſchlecht nicht mehr

---

*) Dieſes lange Stück in Verſen iſt eigentlich ein Brief an den König von Caſtilien. Giraud Riquier hat deren mehrere geſchrieben, und er ſcheint den wahren Briefſtyl ſehr gut inne zu haben; aber er iſt oft ſchwer zu verſtehen, und faſt immer ſcheint mir dieſe Schwierigkeit bei den Troubadouren aus der Verderbtheit des Textes zu entſtehen. Nachdem er gezeigt hat, wie jeder Stand in der Geſellſchaft ſich in mehrere durch Namen unterſchiedne Claſſen theilt, ſetzt er hinzu:

Per quem ai albirat
Que fora covinen
De noms entre joglars,
Que non e ben estars.
Car entr'els li melhor
Non an de noms honor
Atresi com de fach.
Qu'ieu ne teng a maltrags
Cus homs senes saber
Ab sotil captener,
Si de qualqu' estrumen
Sab un pauc a prezen
S'en ira el tocan
Per carrieiras sercan
E queren c'omz li do
O autre sez razo.
Cantara per las plassas
Vilmen et en gens bassas;
Metra queren sa ponha
E totas ses vergonha
Privadas et estranhas,
Pueys iras si en tavernas,
Ab sol qu'en puesc aver
E non auzan parer
En deguna cort bona.

zu würdigen weiß. Aber welcher Unterſchied zwiſchen beiden Gedichten! welcher Unterſchied, da der Sänger von Narbonne nur an ſeine Eitelkeit denkt, während der Barde von Morven nichts weiter ſieht, als was er verloren, Oscar, Malvina, ſein Vaterland und ſeinen Ruhm, die er überlebt hat.

Wir wollen uns nicht bemühn, aus dieſer Menge von Troubadouren, die alle auf einerlei Stufe erſcheinen, mit gleichen Anſprüchen auf eine Berühmtheit, die ſie nicht haben erlangen können, eine noch größere Anzahl von Dichtern anzuführen. Die äußerſte Einförmigkeit herrſcht in ihren Werken, und es würde ſchwer ſein, individuelle Bilder zu entwerfen, da dieſelben Züge Allen zukommen. Wir haben die im elften Jahrhundert entſtandene provençale Poeſie ſich durch das ganze ſüdliche Frankreich, einen Theil von Spanien und Italien verbreiten, die Unterhaltung aller Höfe ausmachen, alle Feſte beleben, ſich dem Faſſungsvermögen aller Volksklaſſen anpaſſen geſehn, und wir ſehen ſie bis zur Mitte des dreizehnten Jahrhunderts gekommen, ohne irgend einen merklichen Fortſchritt gemacht zu haben. Was man in den erſten Liedern Wilhelms IX., Grafen von Poitiers gefunden hatte, fand man in den letzten von Giraud Riquier oder Jean Eſteve wieder: eine Sprache, die immer ungefähr dieſelbe iſt und die nur durch die größere oder geringere Nachläſſigkeit der Copiſten, oder vielleicht durch die größern Anſprüche der ſpätern Dichter, welche, um ſich das Verdienſt ſeltner und ſchwieriger Reime zu erwerben, die Sprache verderbt, und ihre Dunkelheit und ihre Unregelmäßigkeiten vermehrt hatten, verſchieden zu ſein ſcheint; eine mit Hyperbeln ganz überſäete Galanterie; eine mehr durch den Verſtand als durch das Gefühl erzeugte Zärtlichkeit; Liebeslieder von ſtets einerlei Natur; ſtets Gemälde einer Schönen, die allen ähnlich ſehn und nichts darſtellen; ſtets Uebertreibungen ihres Verdienſtes, ihrer Geburt, ihres Charakters; ſtets Thränen, Ehrerbietung, Bitten, die man nicht von

einander zu unterſcheiden vermochte und die Ueberdruß erregen; ſatiriſche Sirvente's, worin Plumpheit und Schmähung die Stelle von Neuheit und Witz vertreten; Tenſons, worin die Gemeinplätze der Galanterie ohne Reiz und Feinheit abgehandelt werden; Seſtinen, Retrouangen, Redonden, aus denen der Zwang des Reims den Gedanken verbannt; nie eine große poetiſche Schöpfung, nie eine epiſche oder tragiſche Erfindung, nie eine wahrhaft gefühlvolle Regung, nie eine völlige oder auf etwas anders als Beleidigung der guten Sitten gegründete Fröhlichkeit. Man iſt wahrhaft erſtaunt über dieſes Reſultat, nachdem man die Werke von beinahe zweihundert Troubadouren durchgegangen iſt, deren Poeſieen von Sainte-Palaye geſammelt und von Millot ausgezogen worden ſind. Dieſe Begeiſterung für die Dichtkunſt, die eine ganze Nation ergriffen hatte, ließ etwas ganz anders erwarten. Ein für den Wohllaut empfängliches Ohr, wie es die Erfindung ſo vieler Versformen vorausſetzte, die Innigkeit, die Beweglichkeit, die ſich in den erſten Geſängen der Toubadouren ausgedrückt hatten, der Reichthum an Bildern, die ſie von dem Morgenlande geborgt oder in ihrer eignen Phantaſie gefunden hatten; alles ließ hoffen, daß ungeſäumt ein wahrer Dichter unter ihnen aufſtehen würde. Die Verskunſt bei den Italienern, bei den Spaniern, bei allen andern Nationen, begann bei weitem nicht auf eine ſo glänzende Weiſe. Je tiefer man eindringt, um ſo mehr kommt man von ſeinen Erwartungen zurück; was man lieb gehabt, wird einem zuwider, und man giebt faſt dem Urtheil des Publicums Beifall, das, ohne die Troubadouren zu kennen, ihnen jenen Ruhm verſagt hat; das ihre Werke in ſchwer zugänglichen Handſchriften vergraben und der Gefahr, für immer verloren zu gehen, ausgeſetzt ſein läßt; kurz, das ihre Sprache verworfen hat, dieſe erſtgeborne Europa's, dieſe ſonore und wohlklingende Sprache, geſchmeidig wie das Italieniſche, volltönend wie das Spaniſche, aber allerdings unfruchtbar, weil

nie ein wahres Genie ihr Leben eingehaucht hat. Dieſe Unfruchtbarkeit der Provençalen, dieſer ſchnelle Verfall, der ſo bald dem größten Glanze folgte, fodern allerdings eine Erläuterung; denn nach dem dreizehnten Jahrhunderte verſtummten die Troubadouren, und alle Bemühungen der Grafen von Provence, welche den Titel als Könige von Neapel annahmen, der Obrigkeiten von Toulouſe, und der Könige von Aragon, ihr Talent durch Liebeshöfe und Blumenſpiele wieder zu erwecken, blieben ohne Wirkung.

Die Troubadouren ſelbſt haben ihren Verfall der Entwürdigung zugeſchrieben, worein die Jongleur verſunken waren, mit denen man ſie verwechſelte. Aus der Unterhaltung der Reichen und Mächtigen ein Gewerbe machen, Lachen und Erholung verkaufen, heißt immer ſeinen eignen Charakter herabſetzen. Wenn man einen Sold für Luſtigkeit und Scherzreden verlangt, wird man nothwendig ein Nebenbuhler der gemeinſten Poſſenreißer; und dieſen, die ſich an die Volksmaſſe wenden, wird es vielleicht beſſer gelingen, Bewunderung zu erregen und ſich zu bereichern, als Männern von dem ausgezeichnetſten Talent, wenn es ſich auch noch ſo wohl eignet, geſchmackvollen Perſonen zu gefallen. Die Jongleur (joculatores) traten wirklich an den Straßenecken in grotesken Anzügen auf; ſie lockten den großen Haufen durch Affentänze, Gaukelſpiele, lächerliche Grimaſſen und Späße herbei. So bereiteten ſie ihre Zuhörer vor, die Verſe zu vernehmen, die ſie ihnen vorſingen wollten, und ſie ſetzten ſich über jede Art von Beſchimpfung weg, wenn ſie ihnen nur gut bezahlt wurde. Oft wurden die ausgezeichnetſten Troubadouren, wenn ſie ſich Edelleuten und Fürſten vorſtellten, daſelbſt unter eben dem Namen von Jongleurs eingeführt. Wenn man ihnen oft die ihrem Talent gebührende Aufnahme gewährte, wenn die größten Damen ſie oft zu ihrem vertrauten Umgang, ſelbſt zu ihrer Liebe zuließen; ſo mußten ſie auch oft fühlen, daß man ſie als aus einer untergeordneten Claſſe betrachte; und das gerechte Mißfallen, das ſie

durch ihre ſchlechten Sitten, ihre Reizbarkeit und ihre uner- ſättliche Habſucht erregten, endlich auch die Eiferſucht der durch ihre Intriguen beleidigten Gatten zogen ihnen oft Be- ſchimpfungen zu, die ſie herabwürdigten. In einer dem Ge- fühle hohes Muthes, das dem Genie gebührt, ſo entge- gengeſetzten Lage war es ſchwer, daß ein wahrhaft edler Charakter die Talente entwickeln konnte, die ihm zu Theil ge- worden waren.

Indeß machten nicht alle Troubadouren ein Gewerbe aus der Verſekunſt; eine ziemlich große Anzahl von regieren- den Herren, vornehmen Baronen und Rittern hatten ſich der Dichtkunſt gewidmet, um ihr den Adel ihres Urſprungs zu erhalten, und das während der ganzen Dauer der provença- len Literatur; denn Friedrich, König von Sicilien, der im J. 1326 ſtarb, iſt der letzte der von Sainte-Palaye geſam- melten Troubadouren, wie der Graf von Poitou der erſte iſt.

Aber die Kunſt der Troubadouren hatte in ſich ſelbſt ei- ne unmittelbarere Urſache des Untergangs in der tiefen Un- wiſſenheit derer, die ſie ausübten, und in der Unmöglichkeit, worin ſie ſich befanden, ihre Poeſie an etwas Höheres als ſie ſelbſt waren zu knüpfen. Nur einige wenige verſtanden die la- teiniſche Sprache; man kann leicht davon urtheilen nach dem Werthe, den dieſe auf ihre Citate, nicht poetiſcher Züge, ſon- dern halbbarbariſcher, in der Schule geborgter Phraſen ſe- tzen; keiner kannte die Schriftſteller, die wir claſſiſch nen- nen. In dem Trésor von Pieron de Corbian *), worin er mit ſeiner Gelehrſamkeit prangt und die Summe aller menſch- lichen Kenntniſſe zur Schau zu ſtellen meint, nennt er nur einen einzigen von allen lateiniſchen Dichtern, den Ovid, den er einen Lügner nennt, und er giebt keineswegs zu er- kennen, daß er ihn geleſen habe. In den Auszügen von zweihundert Troubadouren habe ich kaum drei oder vier Stel- len gefunden, die ſich auf die alte Mythologie oder auf die

*) Millot, Th. III. S. 227 bis 233.

alte Geſchichte beziehn; auch zeigen ſie nur von einer ſchwankenden und unſichern Kenntniß, wie eine von irgend einem unwiſſenden Mönch gegebne Ueberſicht ſie verſchaffen konnte. Kein Muſter wurde den Troubadouren vor Augen geſtellt, ausgenommen die Gedichte der Araber, von denen ihre erſten Meiſter Kunde gehabt und die ihren Geſchmack verderbt hatten. Sie hatten keinen Begriff von der Eleganz der Alten, und noch weniger von ihrer Erfindung, von der Nothwendigkeit, ihren Gedichten durch neue Gedanken Nahrung zu geben und ſie an eine Handlung zu knüpfen. Unter allen denjenigen von ihren Werken, die ſich erhalten haben, findet ſich nicht der kleinſte Verſuch in der epiſchen Gattung, obgleich die großen Revolutionen, unter welchen ſie lebten, die Ereigniſſe eines allgemeinen Intereſſes, von denen ſie Zeugen und oft die Vollzieher waren, ihnen eine natürliche Auffoderung ſein mußten, ſie auf eine lebendige Weiſe zu erzählen, ihre Geſchichte zu liefern, wie Dichter ſie auffaſſen und niederſchreiben, damit ſie von Mund zu Mund geſungen werden könnte. Man führt allerdings eine Geſchichte der Eroberung von Jeruſalem, von dem Ritter Bechada, einem Limoſiner, an; aber ſie iſt verloren, und wir können nicht wiſſen, ob es nicht ganz einfach eine gereimte Chronik war, wie man deren mehrere in dem nördlichen Frankreich ſchrieb. Ein wahrer Werth, ein wahres Talent, das auf einen ſo nationalen, von allen Rittern ſo lebhaft gefühlten Gegenſtand wäre gewendet worden, hätte gewiß das Gedicht Bechada's der Vergeſſenheit entriſſen. Die Troubadouren waren weit entfernt, einen Begriff vom Theater oder von irgend einer dramatiſchen Vorſtellung zu haben, obgleich die beiden Noſtradamus, mit ihrer gewohnten Unwiſſenheit und Ungenauigkeit, den Namen von Tragödien und Comödien Werken beilegen, die ihn ebenſo verdienten, wie die Hölle des Dante den Namen einer Comödie verdiente. Aller Schätze des Alterthums beraubt, hatten die Troubadouren deren ſehr wenige aus ſich ſelbſt zu ſchöpfen. Die

Deutſchen, welche die neuere Poeſie romantiſch genannt haben, haben die ganze Literatur der romaniſchen Nationen als aus dem Chriſtenthume entſprungen oder mindeſtens mit ſelbigem genau verbunden betrachtet; aber die provençalen Gedichte verrathen nicht dieſen Urſprung. Sehr wenige darunter ſind von religiöſem, kein einziges von ſchwärmeriſchem Inhalt in keinem ſind die Myſterien des Chriſtenthums mit der Handlung oder den Empfindungen verbunden; und wenn von ungefähr der Religion in Verſen, die nicht lateiniſchen Kirchengeſängen nachgebildete und verwäſſerte Hymnen auf die Jungfrau Maria ſind, erwähnt wird, ſo geſchieht es immer als Entweihung. Bernard de Ventadour, der einen Kuß ſeiner Dame mit den ſüßeſten Freuden des Paradieſes vergleicht, ſetzt hinzu, daß ihre Gunſt ihn empfinden laſſe, was der Pſalmiſt ſagt, „daß ein Tag in ihren Vorhallen mehr werth ſei als hundert wo anders.“ Arnaud de Marveil nennt ſeine Dame „ein vollkommenes Bild der Gottheit, vor dem alle Stände gleich ſeien. Wenn Gott „ihn ihrer Liebe genießen laſſe, ſo werde er glauben, ſagt „er, daß das Paradies aller Freuden und Wonnen beraubt „ſei.“ — Mehrere haben ſich von der Kirche der Eide, die ſie einer verheiratheten Gebieterin geſchworen, entbinden und von einem Prieſter vom Ehebruch diſpenſiren laſſen; andre im Gegentheil haben Meſſen leſen, Kerzen und Lampen vor dem Altar anzünden laſſen, um ſich ihre Dame geneigt zu machen. Dies iſt die einzige Art, wie die Religion von den provençalen Dichtern behandelt worden; man ſieht ſie beengt von den kalten Feſſeln des Aberglaubens, nie von dem Feuer des Enthuſiasmus belebt. Ihre Religion war ihrem Herzen fremd; aber die Furcht, die ſie einflößte, lag wie eine Laſt auf ihrer Seele. Bald, in thörichter Sicherheit, ſpotteten ſie dieſer Furcht; bald nahm ſie ihre ganze Herrſchaft wieder und ließ ſie mit Zittern handeln. Niemals gab ihr Glaube ihnen ein glänzendes Bild oder eine lebendige Empfindung. Ich nehme davon einige Stücke über die

Kreuzzüge aus, die ich bereits angeführt habe; aber man wird haben bemerken können, daß der kriegeriſche Enthuſiasmus, der einzige, den man darin wahrnimmt, nicht mehr Feuer hat als in Kriegsliedern aus derſelben Zeit, deren Gegenſtand rein weltlich iſt.

Es iſt nicht leicht, den Grund davon anzugeben; aber die romaneske Phantaſie ſelbſt war ſehr ſelten bei den Troubadouren, während die Trouveren, die Dichter und Erzähler in den Ländern nördlich von der Loire, alle alten Ritterromane erfunden oder vervollkommnet haben. Die Novellen der Troubadouren haben nichts Romaneskes noch Kriegeriſches: immer ſind es allegoriſche Perſonen, Mitleid, Rechtſchaffenheit, Schaam, welche ſprechen und nicht handeln. In andern dichteriſchen Erfindungen hat man die Allegorie vermuthet, man hat ſich bemüht, den Schlüſſel der Dichtungen zu finden; aber hier zeigt ſich die Moral faſt unbekleidet, und ſie iſt nicht anziehend genug, daß man ihr nicht etwas mehr Hülle wünſchen ſollte.

So fand die provençale Poeſie nirgend um ſich her Nahrung; weder claſſiſche Kenntniſſe, noch erborgte oder eigne Mythologie, noch ſelbſt romaneske Phantaſie; es iſt eine ſchöne Blume auf dürrem Boden entſproſſen; keine Sorgfalt der Cultur kann ihr nützlich ſein, wenn man ihr nicht zuerſt nährende Säfte verſchafft. Die Griechen zwar, die keine Lehrer hatten, fanden alles in ſich ſelbſt; aber abgeſehn davon, daß es anderen Völkern nicht zukommt, ſich mit den ſo reich von der Natur begabten Griechen zu vergleichen, ſo erfolgte ihre Ausbildung ſtufenweiſe; kein fremder Anſtoß hatte ſie von dem richtigen Wege abgelenkt; Verſtand, Phantaſie und Gefühl hatten ſich zu gleicher Zeit entwickelt und waren immer in einer glücklichen Harmonie geblieben, während bei den Provençalen die Phantaſie durch die erſte Vermiſchung mit den Arabern eine falſche Richtung erhalten hatte; der Verſtand war entweder ganz vernachläſſigt geblieben oder durch das Studium der ſcholaſtiſchen Theologie und einer

unverſtändlichen Philoſophie irregeleitet worden; das Gefühl, ſich ſelbſt überlaſſen, erſchlaffte entweder durch die Einförmigkeit des Ausdrucks, oder artete aus, indem es eine koſtbare und erkünſtelte Sprache annahm, die mit der Sprache der Schulen übereinzuſtimmen ſchien.

Indeß iſt es unmöglich vorauszuſehn, welchen Einfluß ein einziger Mann von Genie auf die provençale Sprache und Literatur gehabt haben würde. Wäre Dante in einem von den Ländern der Sprache von Oc geboren worden, hätte er in einem großen Gedichte die ganze erhabene Mythologie des Katholicismus mit den Vorſtellungen, den Gegenſtänden der Theilnahme, den Leidenſchaften eines Ritters, eines Staatsmannes, eines Kreuzfahrers mächtig verbunden: er würde ſeinen Zeitgenoſſen unbekannte Schätze enthüllt, er würde zahlreiche Nachahmer gefunden haben; und durch ſein Wirken allein lebte die provençale Sprache noch, und wäre vielleicht heutiges Tags die ausgebildetſte, wie ſie die älteſte des mittäglichen Europa's iſt. Aber in denſelben Gegenden entzündete der Fanatismus einen Brand, der den menſchlichen Geiſt zurückſinken ließ; und der Kreuzzug gegen die Albigenſer, womit wir uns in dem nächſten Kapitel beſchäftigen wollen, entſchied das Schickſal der Provence.

Sechſtes Kapitel.

Krieg der Albigenſer; letzte Dichter der provençalen Sprache in Languedoc und Catalonien.

Der mörderiſchſte Bürgerkrieg, die unverſöhnlichſte Verfolgung verbreiteten Zerſtörung in dem Lande, wo die provençale Dichtkunſt blühte; erbitterter Haß brachte Verwüſtung und Blutvergießen dahin; er drückte das Volk zu Boden, bei welchem die fröhliche Kunſt geblüht hatte, und vertrieb ſo die Poeſie aus ihrem erſten Vaterlande. Die Troubadouren, die für ihren Unterhalt auf die Gaſtlichkeit und Freigebigkeit der Vornehmen rechneten, fanden in den zerſtörten Schlöſſern nur noch durch den Krieg zu Grunde gerichtete und oft durch die Niedermetzelung eines Theils ihrer Familien zur Verzweiflung gebrachte Adliche. Selbſt diejenigen, die ſich vereinigt hatten mit den Siegern, hatten von ihnen ihren wilden Haß und ihren Fanatismus angenommen; wie dieſe berauſchten ſie ſich in Menſchenblut; Verſe hatten keinen Reiz mehr für ſie, und die Sprache der Liebe ſchien ihnen widernatürlich. Während des ganzen dreizehnten Jahrhunderts waren die Lieder der Troubadouren angefüllt mit den Erinnerungen an dieſen unſeligen Krieg; ſeine Wuth erſtickte bei ihnen das Genie, vielleicht in dem Augenblick, wo es ſich am ſchönſten entwickeln wollte, und Sprache und Dichtkunſt erloſchen im Blute.

Die ungeheure Verderbtheit der Geiſtlichkeit war, wie wir geſehen haben, ein Gegenſtand der Satire für alle Troubadouren geweſen; ihre Lüſternheit, ihre Falſchheit und ihre Niederträchtigkeit hatten ſie dem Adel und dem Volke verhaßt gemacht. Man ſah die Prieſter und Mönche unabläſſig beſchäftigt, die Kranken, die Wittwen, die Waiſen, kurz alle, welche die Schwäche ihres Alters oder die Ungunſt der Umſtände von ihnen abhängig machte, zu plündern. Man ſah ſie dann in Ausſchweifung und Trunkenheit das Geld vergeuden, das ſie durch ſchändliche Kunſtgriffe erpreßt hatten. Auch ruft der Troubadour Raymond de Caſtelnau aus, „daß, wenn Gott diejenigen beſchirmt, deren ganzes Verdienſt „darin beſteht, eine leckere Tafel zu lieben und den Weibern „den Hof zu machen, die ſchwarzen Mönche und die weißen, „die Tempelherren, die Hoſpitaliter und die Domherren das „Himmelreich gewinnen würden; daß aber in dieſem Fall der „heilige Petrus und der heilige Andreas ſehr albern geweſen „wären, ſo viel Martern zu ertragen für ein Paradies, das „andern ſo wenig koſtet.“ *) Die Edelleute hegten eine ſo

*) Der provençale Text iſt überaus naiv:

Clerzia vol cascun jorn per engal
Ab cobeitat ben caussar e vestir,
Els gran Prelats volon tant enantir
Que ses razo alargan lor deital.
E, si tenet del lor un onrat fieu,
Volran l' aver, mas nol cobraretz leu
Si non lor datz una soma d' argen
O no lor faitz pus estrey covinen.

Si monges ners vol Dieus que sian sel par,
Per trop manjar ni per femnas tenir,
Ni monges blancs per bolas a mentir,
Ni per erguelh temple ni espirital,
Ni canorgues por prestar a renieu *);
Ben tenc per fol sant Peyre sant Andrieu,

*) Auf Pfänder borgen.

große Verachtung gegen die verderbte Geiſtlichkeit, daß ſie nie ihre Kinder dem Prieſteramte widmen wollten, ſondern ihren Dienern und Pachtern die Pfründen ertheilten, über welche ſie das Patronat hatten. Im Volke ſagte man ſprichwörtlich, „ich wollte lieber ein Prieſter ſein, als etwas ſo „Schimpfliches gethan haben.“ *)

Während die Ehrfurcht gegen die Kirche ſo mächtig erſchüttert worden, hatten die Paulicianer einen einfachern Glauben und reinere Sitten aus dem Morgenlande mitgebracht. Die verbeſſerte chriſtliche Secte der Paulicianer hatte ſich während des ſiebenten Jahrhunderts von Armenien nach allen Provinzen des griechiſchen Kaiſerthums ausgebreitet. Die Verfolgungen Theodorens im J. 845, und Baſils des Macedoniers (867 – 886) zwangen, nachdem ſie mehr als hunderttauſend ums Leben gebracht, die übrigen zu flüchten, theils zu den Moslemin, theils zu den Bulgaren. Einmal in Sicherheit vor den Verfolgungen machte ihre Kirche ſchnelle Fortſchritte. Die Bulgaren, die zwiſchen Deutſchland und

---

Que sofriron per Dieu tan de turmen
Sais i venon ais'els a salvamen.

*) Hiſtoire de Languedoc, par les PP. Vic et Vaissette, Th. III. S. 129. Mönchen kann auf ihr Wort geglaubt werden, wenn ſie in einem ſehr religiöſen Werke von der Verderbniß ihres eignen Clerus, und von der Verachtung, worein er geſunken ſei, erzählen. Aber die frommen Benedictiner, von denen wir ſowohl dieſe als die meiſten folgenden Details entlehnen, haben noch andere Anſprüche auf unſer Vertrauen; wenige Menſchen haben mit unermüdlicherm Eifer und Geduld alle Archive durchwühlt, alle Autoritaten zuſammengetrieben; wenige Menſchen ſind mit mehr gutem Willen bei ihren Nachforſchungen zu Werke gegangen; die Liebe für die Gelehrſamkeit dient bei ihnen zum Berichtigungsmittel der Vorurtheile ihres Ordens. Man bemerkt zuweilen allerdings, daß ſie Dinge erfahren haben, die ihnen ihr Kleid nicht zu ſagen erlaubt; allein mit ein wenig Kritik kann man, auf ihr Zeugniß allein, über die ganze Geſchichte der Albigenſer das richtigſte Urtheil fällen.

der Levante mittelſt der Donau einen lebhaften Verkehr eingeleitet hatten, verbreiteten ihre Meinungen im Norden von Europa, und bereiteten den böhmiſchen Huſſiten die Mittel vor; die Paulicianer, die den Moslemin unterthan waren, kamen durch Spanien nach dem ſüdlichen Frankreich und nach Italien. Man gab ihnen in Languedoc und der Lombardei den Namen Paterins, weil ſie ſich mit Gleichmuth in alle Martern ergaben, die man ihnen allenthalben, wohin die päpſtliche Gewalt reichte, anthat, und in der Folge den Namen Albigenſer, weil ſie ſich beſonders in dem Sprengel von Alby vermehrten. Nach der von dem Abt von Foncaude mitgetheilten Berathſchlagung *) unterſchieden ſich dieſe Sectirer, die man anfänglich beſchuldigt hatte, die Meinungen des Manes über die beiden Principe zu theilen, nur darin von der römiſchen Kirche, daß ſie die Oberherrlichkeit des Papſtes, die Macht der Prieſter, die Wirkſamkeit des Gebets für die Todten, und das Daſein des Fegefeuers leugneten. Verfolgt in den andern Ländern der Chriſtenheit fanden ſie eine weiſe Toleranz in der Grafſchaft Toulouſe, der Vicegrafſchaft Béziers und dem Albigenſiſchen; ſie häuften ſich daſelbſt beſonders durch die Predigten des Meiſters Sicard Cellerier, eines ihrer beredteſten Prieſter. Zu jener Zeit achteten alle Provençalen, die durch den Verkehr mit den Mauren und Juden reich geworden und ſtets mit ihnen umzugehen genöthigt waren, die Gewiſſensfreiheit; während die Völker nördlich von der Loire der Macht der Prieſter unterworfen und von dem Fanatismus beherrſcht waren. Die Spanier, noch aufgeklärter als die Provençalen und zugleich der Zeit näher, wo ſie unter dem Joche der Moslemin für ſich ſelbſt die Freiheit der Meinungen hatten in Anſpruch nehmen müſſen, waren auch duldſamer. Sie hatten noch nicht ihre langen Kriege mit der Kirche begonnen; ſondern ein ganzes Jahr-

---

*) Hist. de Languedoc, a. a. O.

hundert vor der ſicilianiſchen Vesper hatten ſich die Könige von Aragon zu Beſchützern aller derjenigen erklärt, welche die Päpſte verfolgten, und wetteifernd mit den Königen von Caſtilien waren ſie bald Vermittler für die Albigenſer, bald ihre Vertheidiger mit bewaffneter Hand.

Miſſionen wurden in den Jahren 1147 und 1181 nach Ober-Languedoc geſchickt, um die Ketzer zu bekehren, aber mit geringem Erfolg, ſo lange man nicht die Gewalt der Waffen anwendete. Die Neuerung machte mit jedem Tage mehr Fortſchritte. Bertrand de Saiſſac, der Vormund des jungen Vicomte de Béziers, hatte ſelbſt die neuen Meinungen angenommen; ſie verbreiteten ſich auch außerhalb Languedoc und hatten mächtige Anhänger in Nivernois gefunden. Papſt Innocenz III., entſchloſſen, dieſe Sectirer auszurotten, die er ſchon in Italien vertilgt hatte, ſandte nach dem J. 1198 zwei Geiſtliche von Citeaux mit der Gewalt von Legaten a latere ab, um ſie auszuforſchen und zu verfolgen. Dieſe Mönche, voll Ehrgeiz die bisher unerhörte Gewalt, die ihnen gegeben worden, noch mehr auszudehnen, blieben nicht bei den Ketzern allein ſtehen, die ſie durch Verbannung und Einziehung ihrer Güter beſtraften; ſie veruneinigten ſich mit dem ganzen regelmäßigen Clerus, der ſein Vaterland gegen ein ſo gewaltſames Verfahren zu beſchützen ſuchte. Sie ſuspendirten den Erzbiſchof von Narbonne und den Biſchof von Béziers; ſie ſetzten die Biſchöfe von Toulouſe und Viviers ab und erhoben Fouquet von Marſeille, einen Troubadour, der zuvor einigen Ruhm durch ſeine galanten Verſe erworben, ſeit kurzem aber, der Welt überdrüßig, ſich in ein Kloſter begeben hatte, und der nur Fanatismus und Verfolgung athmete, auf den biſchöflichen Sitz von Toulouſe *). Pierre de Caſtelnau, der heftigſte der päpſtlichen Legaten, war verwundert, keinen ſchnellern Erfolg in der Bekehrung der Ketzer zu

*) Ueber Fouquet ſ. Millot, B. 1. S. 179 bis 204.

haben, und klagte den Grafen Raymond VI. von Toulouſe an, ſie zu begünſtigen, weil dieſer ſanfte und ſchüchterne Fürſt die blutigen Maaßregeln verweigerte, die jener ihm an die Hand gab. Er ging ſo weit, ihn im Jahre 1207 in den Bann zu thun und alle ſeine Länder mit dem Interdict zu belegen. In einer ein Jahr ſpäter gehaltnen Berathſchlagung beſchimpfte er ihn von neuem auf das gröblichſte, und bei dieſer Gelegenheit geſchah es ohne Zweifel, daß er mit einem Edelmanne des Grafen Streit bekam; dieſer folgte ihm bis zum Ufer der Rhone, als er zurückkehrte, und tödtete ihn dort am 15ten Jan. 1208. Die Ermordung dieſes mit ſo vielem Blute befleckten Mönchs brachte das äußerſte Unglück über ganz Languedoc. Innocenz III. ſchrieb an den König von Frankreich, an alle Fürſten und hohen Barone, an alle Metropolitane und Biſchöfe, um ſie zu ermahnen, das Blut, das vergoſſen worden, zu rächen und die Ketzerei auszurotten. Alle Indulgenzen, alle Abſolutionen eines Kreuzzuges wurden denen verſprochen, welche Ketzer, die hundertmal ſchlimmer als die Sarazenen oder Türken ſeien, vertilgen würden. Faſt dreimal hunderttauſend Krieger verſammelten ſich zu dieſer Metzelei, und die größten Fürſten Frankreichs, die tugendhafteſten und vielleicht die ſanfteſten Männer glaubten Gott zu dienen, indem ſie ſich gegen ihre Brüder bewaffneten. Raymond VI, voll Schrecken über dieſes Ungewitter, unterwarf ſich allem, was man von ihm verlangte; er übergab ſeine Feſtungen, er nahm ſelbſt Theil an dem Kreuzzuge gegen ſeine treueſten Unterthanen; und doch entging er nicht durch dieſe ſchimpfliche Schwäche dem Haß oder der Rache der Geiſtlichkeit. Aber Raymond Roger, Vicomte de Béziers, ſein junger und hochherziger Neffe, wollte nicht, ohne darum die Meinungen der Sectirer zu theilen, ſeine Zuſtimmung geben zu den Abſcheulichkeiten, die man in ſeinen Staaten an ihnen auszuüben Willens war; er ermunterte ſeine Unterthanen zur Gegenwehr; er ſchloß ſich in Carcaſſonne ein, während ſeine Stell-

vertreter Béziers vertheidigten, und erwartete muthig den Angriff der Kreuzfahrer.

Ich will mich nicht verleiten laſſen, dieſen ſcheußlichen Krieg zu erzählen, deſſen Intereſſe mich wider Willen anzieht: er gehört nur in ſo fern zu unſerm Gegenſtande, als er der Untergang der provençalen Poeſie war. Béziers wurde den 22ſten July 1209 mit Sturm genommen; funfzehn tauſend Einwohner, zufolge des Berichtes, den der Abt von Citeaux dem Papſt erſtattete*); ſechzig tauſend, andern Zeitgenoſſen zufolge, ſprangen über die Klinge, und die Stadt wurde, nach einer allgemeinen Niedermetzelung, nicht allein ihrer Bewohner, ſondern auch aller Landbewohner der Nachbarſchaft, die ſich in ihr eingeſchloſſen hatten, in Aſche gelegt. Der alte provençale Geſchichtſchreiber ſcheint mir durch ſeine naive Sprache das Grauſenhafte dieſes Gemäldes noch zu erhöhen.**)

*) Dies iſt derſelbe Arnold, Abt von Citeaux, von welchem wir die Erzählung entlehnen, der, als man ihn vor der Einnahme der Stadt fragte, wie man die Ketzer von den Katholiſchen unterſcheiden könne, antwortete: „Bringt ſie alle um; der Herr „wird die ſchon kennen, die ihm angehören.“

**) Dins la villa de Beziers son intrats, ou fouc fait lo plus grand murtre de gens que jamas fossa fait en tout lo monde; car aqui non era sparniat vieil ni jove; non pas los enfan que popavan; los toavan et murtrisian, la quella causa vesen por los dits de la villa, se retireguen los que poudian dins la grant gleysa de san Nazary, tant homes que femes. La ont los capelas de aquella se retirereguen, fasen tirar las campanas, quand tout lo mondo fossa mort. Mais non y aguet son ni campana, ni capela revestit, ni clerc, que tout non passis per lo trinchet de l'espaia, que ung tant solament non scapet, que non fossen morts et tuats; que fouc la plus grant pietat que jamay despey se sie ausida et facha; et la villa piliada, meteguen lo foc per tota la villa, talamen que touta es pillada et arsa, ainsin que encaras de presan, et que non y demoret causa viventa al mondo, que fouc una cruela vengança, vist que lo dit Visconte non era Eretge, ni de lor

„Sie drangen in die Stadt Béziers, allwo die größte „Metzelei von Menſchen geſchah, die jemalen in der gan„zen Welt geſchehen; denn da ward nicht verſchont alt noch „jung, auch nicht die Säuglinge an der Bruſt; ſie tödteten „und mordeten ſie. Als das die Erwähnten der Stadt ſa„hen, flüchteten, die da konnten, in die große Kirche St. „Nazareni, ſo Männer als Weiber. Die Capelane der„ſelben ließen, als ſie ſich dahin begaben, die Glocken läu„ten, bis alles getödtet war. Aber nicht das Glockengeläu„te, noch die Capelane im Prieſterſchmuck, noch die Geiſt„lichen konnten verhindern, daß nicht alles über die Klinge „ſpringen mußte, ſo daß auch nicht einer entkam, der nicht „wäre niedergemetzelt worden. Das war der größte Jam„mer, der je ſeitdem gehört oder angerichtet worden; und „als die Stadt geplündert war, legten ſie Feuer an in der „ganzen Stadt, ſo daß ſie ganz und gar geplündert und nie„dergebrannt wurde, ſammt allem was darinnen war, wie „ſie bis auf den heutigen Tag verblieben, und daß nichts „Lebendiges von der Welt übrig blieb; und das war eine „um ſo grauſamere Rache, angeſehen, daß der Graf kein „Ketzer war, noch von ihrer Secte.“

Ich habe dieſes Bruchſtück angeführt um zu zeigen, daß die provençale Sprache damals nicht allein Dichter, ſondern auch Schriftſteller in Proſa hatte; ſie bildete ſich wie das Italieniſche; wie bei dieſem beſtand ihr Verdienſt in der Naivetät. Der ungenannte Geſchichtſchreiber, von dem wir dieſe Stelle entlehnen, erinnert an den florentiniſchen Geſchichtſchreiber Villani durch ſeine Aufrichtigkeit und ſein Talent zu mahlen. Vielleicht war ſeine Sprache im Begriff, ſich zu läutern und zu befeſtigen, vielleicht wollten Schriftſteller in Proſe der Literatur einen neuen Aufſchwung geben,

---

cepte. (*Preuves de l' Hiſtoire de Languedoc*, t. III, p. 11.) Man ſieht, daß dieſe Proſe, die eigentlich languedokiſch iſt, viel leichter iſt als die Verſe der Troubadouren.

als dieſe Blutſcenen und die Unterjochung der Provence den Nationalcharakter vernichteten.

Der Vicomte von Béziers verlor nicht den Muth nach dieſem ſchrecklichen Ereigniſſe, und die tapfern Einwohner von Carcaſſonne erneuerten den Eid, an ihm zu hangen und ſich gegenſeitig zu vertheidigen. Sie ſchlugen mehrere Stürme mit Vortheil ab; Peter II., König von Aragon, bot ſeine Vermittelung an und bat die Kreuzfahrer um Schonung zu Gunſten des Vicomte von Béziers, ſeines Freundes und Verwandten. Alles, was er erlangen konnte von den Prieſtern, welche die Armee anführten, war das Anerbieten, ihn nebſt zwölfen abziehn zu laſſen. Alle übrigen Bewohner von Carcaſſonne ſollten für ein Blutbad, ähnlich dem von Béziers, aufgeſpart werden. Der Vicomte antwortete, daß er ſich lieber lebendig ſchinden als einen einzigen ſeiner Mitbürger im Stiche laſſen wollte, und fuhr fort ſich mit unbezwinglicher Tapferkeit zu vertheidigen. Er wurde endlich durch eine treuloſe Unterhandlung betrogen; mit Verletzung des ihm gegebnen ſichern Geleits wurde er gefangen genommen, dem Grafen von Montfort überliefert und ſpäter in ſeinem Gefängniß vergiftet. Die Bewohner von Carcaſſonne entkamen, dem Ungenannten zufolge, bei Nacht durch einen unterirdiſchen Gang; nach andern wurde ihnen erlaubt, im Hemde auszuziehn; und man behielt nur vierhundert zurück, die man verbrennen, und funfzig, die man hängen ließ. Der Legat wollte darauf die Vicegrafſchaft Béziers einem neuen Herrn geben; aber der Herzog von Burgund, der Graf von Nevers, und der Graf von Saint Paul, der Verbrechen und Verrätherеien ſich ſchämend, denen man dieſe Erwerbung verdankte, lehnten dies verhaßte Geſchenk ab. Simon von Montfort allein, der wildeſte, ehrgeizigſte und treuloſeſte der Kreuzfahrer, willigte ein, es zu übernehmen; er leiſtete dem Papſt Lehnspflicht, ließ ſich den vorigen Vicomte ausliefern, um ſich ſeiner zu entledigen, und ſäumte nicht mit Raymond VI., Grafen von

Touloſe, Streit zu ſuchen, um auch ihn zu berauben. Wir wollen dieſem Eroberer in dem abſcheulichen Kriege, durch welchen er das ganze ſüdliche Frankreich verwüſtete, nicht folgen. Diejenigen, die der Plünderung der Städte entkommen waren, wurden auf die Scheiterhaufen geführt. Von 1209 bis 1229 ſah man nur Metzeleien und Todesſtrafen; und während die Religion vertilgt, die Geiſtesbildung erſtickt und die Menſchheit unter die Füße getreten wurde, endigte das alte Haus der Grafen von Touloſe im J. 1249 in der Perſon Raymonds VII.; und dieſe vormals ſouveraine Grafſchaft wurde von Ludwig dem Heiligen mit Frankreich vereinigt. Wenige Jahre zuvor war das Haus Provence 1245 in der Perſon Raymond Bérengers VI. erloſchen, und Carl von Anjou, der wilde Eroberer des Königreichs Neapel, hatte ſeine Erbſchaft angetreten. Die ſouverainen Häuſer verſchwanden im ſüdlichen Frankreich. Die Provençalen und alle Völker der Sprache von Oc geriethen in die Abhängigkeit einer rivaliſirenden Nation, gegen welche ſie damals die heftigſte Abneigung zeigten. In ihrer Bedrückung ließen ſie noch einige Trauergeſänge hören, und bald darauf entflohen die Muſen von dieſem mit Blut benetzten Lande.

Einige Troubadouren hatten ſich mit den Verfolgern vereinigt. Der berühmteſte iſt der wilde Fouquet, Biſchof von Touloſe, der ſich durch ſchändliche Treuloſigkeiten noch mehr als durch die Todesſtrafen, die er anordnete, verhaßt machte. Gleich verrätheriſch gegen ſeinen Fürſten und ſeine Gemeinde ging er in alle Intriguen Simons von Montfort ein, um Raymond VI. ſeiner Staaten zu berauben. Er bildete in Touloſe ſelbſt eine Bande von Meuchelmördern, die er die weiße Geſellſchaft nannte, an deren Spitze er diejenigen ermordete, die er in Verdacht hatte, daß ſie die Ketzerei begünſtigten. Er befand ſich nachher in der Armee Simons von Montfort, als ſie zweimal die Belagerung von Touloſe unternahm. Bei der zweiten Belagerung foderten alle Kreuz-

fahrer, alle Bundesgenoſſen Montforts ihn zur Gnade auf; Fouquet allein lag ihm an, die Einwohner von Toulouſe aller ihrer Güter zu berauben, und die Ausgezeichnetſten ins Gefängniß zu ſetzen. Er geht ſodann in die Stadt, verkündet ſeinen Kirchkindern, daß er ihre Begnadigung erlangt habe; er ladet ſie nur ein, ſich Montfort zu Füßen zu werfen; die Toulouſer kommen in Menge heraus, aber man wirft ſie in Ketten, ſobald ſie das Lager betreten, und Fouquet benutzt ihre Abweſenheit, die Stadt von ſeinen Soldaten plündern zu laſſen. Indeß befinden ſich noch Bewaffnete genug darin, um Widerſtand zu thun; der Kampf beginnt, ſein Ausgang iſt zweifelhaft; Fouquet erſcheint aufs neue vor dem wüthenden Volke, er verpflichtet ſich feierlich, alle Gefangnen in Freiheit ſetzen zu laſſen; er giebt ſeinen und des Abts von Ciſterz Eid zur Gewähr, aber er fodert, daß dagegen die Toulouſer ihm ihre Waffen und ihre Thürme übergeben. Sie waren unklug genug, ſich nochmals den Eiden ihres Biſchofs anzuvertrauen, aber ſobald die Waffen abgeliefert waren, entband Fouquet, kraft ſeiner prieſterlichen Gewalt, Simon von Montfort des Eides, den er geſchworen hatte; die Gefangnen wurden in Kerker vertheilt, wo ſie faſt alle umkamen; und die Stadt wurde, bei Strafe geſchleift zu werden, gezwungen, dreißigtauſend Mark Silber zu bezahlen. Fouquet ſtarb im J. 1231; ſeine Verbrechen öffneten ihm, wie man glaubte, den Eingang des Himmels. Er iſt einer von den Heiligen, deren ſich der Orden der Ciſterzienſer rühmt; er wurde ſeliggeſprochen. Petrarca nennt ihn mit Auszeichnung in ſeinem Triumph der Liebe; Dante erblickt ihn im Paradieſe unter den Seelen der Auserwählten. Von dieſem Fanatiker als Troubadouren ſind nur Verſe der Liebe übrig, gerichtet an Azalaïs de Roquemartine, die Gemahlin des Vicomte von Marſeille, die er zu verführen ſich bemühte.

Mehr in ſeinem Charakter erſcheint in ſeinen Poeſieen Iſarn, ein Dominicaner-Miſſionär und Inquiſitor, der in

einem Gedichte von ungefähr achthundert Alexandrinern einen Controvers mit einem Albigenſer, den er bekehren will, führt*). Seine Art zu raiſonniren beſteht darin, ihn mit den gröbſten Schmähungen zu überhäufen, ihm die dem Verſtändniß ſchwierigſten Dogmen alle zugleich vorzulegen und ſeine Unterwerfung zu verlangen; endlich, ihn in jeder Phraſe mit dem Scheiterhaufen, der Folter und der Hölle zu bedrohen. „Wenn du es nicht glauben willſt, ſagt er zu ihm, „ſiehe, ſo wird das Feuer dich brennen, das bereits deine „Genoſſen brennt.“ Oder wohl: „Und weil du nicht ge„horſam biſt dieſem Willen Gottes und St. Pauls, weil er „nicht Eingang findet zu deinem Herzen noch Ausgang aus „deinem Munde, ſo werde das Feuer bereitet und das Pech „und die Martern, die du beſtehen ſollſt.“ **) Wenn man den Abſcheu vergeſſen könnte, den die Inquiſition erregen muß, ſo wäre dieſes Gedicht allein hinreichend, ihn wieder zu wecken.

---

*) Der Anfang lautet ſo:

Aiso ſou las novas del heretie.

Diguas me tu heretic, parlap me un petit,
Que tu non parlaras gaire, que ja t'sia grazit,
Si per forza not ve, segon i aveuz auzit,
Segon lo mien veiaire, ben at Dieu escarnit,
Tau fe e ton baptisme renegat e guerpit,
Car crezes que Diables t'a format et bastit,
E tan mal a obrat, e tan mal a ordit
Por dar salvatio; falsamen as mentit,
Et de malvais escola as apris e auzit
E ton crestianisme as falsat e delit.

**) E s'aquest no vols creyre vec t'el foc arzirat
Che art tos companhos . . . .
Con es de Dieu e San Panl non c'est obediens
Ni't pot entrar en cor, ni passar per las dens,
Per qu'el foc s'aparelha e la peis el turmens
Per on deu espassar. . . . .
Millot, Th. II. S. 43. Ginguene, Th. I. S. 329.

Aber die bei weitem größere Anzahl der Troubadouren verwünſchte auf gleiche Weiſe den Kreuzzug und die Herrſchaft der Franzoſen. Tomiers und Palazis, zwei Edelleute aus Taraſcon, rufen in ihren Sirventes den Beiſtand des Königs von Aragon für den Grafen von Toulouſe an; ſie geben den Fürſten von Oranien der Schande preis, der den Grafen von Toulouſe, ſeinen unmittelbaren Herrn, verlaſſen hatte; ſie ſagen den Provençalen wiederholt, daß es beſſer ſei, ſich zu vertheidigen, als im Gefängniſſe umbringen zu laſſen. Eine kriegeriſche Ballade, deren Refrain iſt: „Herr, wir wollen Feſtigkeit haben und ſicher ſein, daß Beiſtand kommt," verſetzt gewiſſermaßen auf das Schlachtfeld unter die unglücklichen Provençalen, die ſich gegen dieſen ſchmähligen Kreuzzug vertheidigten *). Paulet von Marſeille weint nicht über den zu ſeiner Zeit ſchon beendigten Kreuzzug, ſondern über die Dienſtbarkeit der Provence gegen Carl von Anjou. Der Dichter beklagt die Schmach der Provence, Theil genommen zu haben an dem durch die gerichtliche Ermordung Conradins und die Gefangenſchaft Heinrichs von Caſtilien befleckten Krieg von Neapel. Und in einem ſehr merkwürdigen Schäfergedicht drückt er den allgemeinen Haß des Volks gegen ſeine neuen Herren, ſeine Anhänglichkeit an die Spanier, und ſeine Ueberzeugung aus, daß der König von Aragon allein auf die Oberherrlichkeit in der Provence Rechte habe **). Bonifaz III. von Caſtellane ſcheint noch lebhafter die den Provençalen durch dieſe fremde Herrſchaft wiederfahrene Schmach zu fühlen, aber er klagt ſie zugleich an, durch ihre Feigherzigkeit die Schande verdient zu haben, einer rivaliſirenden Nation unterworfen zu ſein. Er bemüht ſich auf alle Weiſe, ſie dieſer Schlaffheit zu entreißen; er

L 2

---

*) Millot, Th. III. S. 45, 49 bis 51.

**) Millot, Th. III. S. 141 bis 145.

will Jacob I. von Aragon zur Rache befeuern, deſſen Vater, Peter II., im J. 1213 in der Schlacht von Muret, wo er die Vertheidigung des Grafen von Toulouſe und der Albigenſer übernommen, getödtet worden war. Es gelang endlich Caſtellane, Marſeille zum Aufſtand zu bringen; er ſtellte ſich an die Spitze der Inſurgenten: aber da Carl von Anjou die Stadt mit einer Belagerung gedroht hatte, wurde ihm Caſtellane ausgeliefert. Er wurde enthauptet und ſein ganzes Vermögen eingezogen *). Der ſatiriſche Dichter der provençalen Sprache endlich, Pierre Cardinal, deſſen Verſe ſtets heftige Leidenſchaften ausdrückten, ſcheint über das Betragen der Kreuzfahrer von Abſcheu durchdrungen. Bald ſchildert er die Verwüſtung der Länder, welche der Schauplatz des Krieges waren; bald bemüht er ſich, dem Grafen von Toulouſe Muth zu machen. „Nicht der Erzbiſchof von „Narbonne, ſagt er, noch der König (von Frankreich) ſind ſo „geſchickt, daß ſie aus einem ſchlechten Manne (Simon von „Montfort) einen wackern machen könnten; geben können „ſie ihm Gold, Silber, Kleider, Wein und Korn; aber ein „gutes Gemüth hat nur der, dem Gott es giebt. . . . Wißt „ihr, was ſein Theil ſein wird in dieſem ganzen Kriege? Das „Angſtgeſchrei, der Schrecken, das traurige Schauſpiel, das „er vor Augen gehabt, die Verluſte und die Uebel, die er erlitten hat, das, ich betheure es, wird der Aufzug ſein, in „welchem er aus dem Turnier heim kehren wird **). Mont-

*) Millot, Th. II. S. 34 bis 41.

**) L'arsivesque de Narbona
Nil Rey non an tan de sen
Que de malvaiza persona
Puescan far home valen;
Dar li podon aur o arjen
E draps, e vi e anona,
Mas lo bel essenhamen
Ha sol a cui Dieus lo dona.
. . . .

fort kam allerdings in einem Gefecht vor Toulouſe um, den 25ſten Juli 1218; aber es geſchah, nachdem er lange der blutigen, dem Grafen Raymond VI. entriſſenen Beute genoſſen hatte.

Während alle Länder der Sprache von Oc blühten und die Grafen von Provence und Toulouſe, wetteifernd an Reichthum und Macht, die ausgezeichnetſten Dichter an ihren Hof zogen, hatten ſich alle benachbarten Fürſten und Völker bemüht, eine Sprache zu erlernen, die der Liebe und Galanterie vorbehalten zu ſein ſchien. Die Dialekte der andern Länder hatten ſich noch nicht befeſtigt, und man betrachtete ſie als platte Mundarten neben der reinen provençalen Sprache. Der ganze Norden Italiens empfing mit Begierde Unterricht von den Troubadouren. Azzo VII. von Eſte berief ſie an ſeinen Hof nach Ferrara, und Gerard von Camino nach Treviſo; der Marquis von Montferrat hatte ſie bis nach Griechenland in ſein Königreich Theſſalonich geführt. Aber der Kreuzzug gegen die Albigenſer brachte die Provençalen gänzlich um den Einfluß, den ſie bis dahin auf Italien behalten hatten. Das Land, aus dem ſo viele liebliche Dichter hervorgegangen, war nur noch der Schauplatz von Blutvergießen und Hinrichtungen; denn nach dem allgemeinen Kriege hörten die Metzeleien und Verfolgungen ſo wenig als der Widerſtand auf, bis zur Regierung Ludwigs XIV., wo der Krieg der Camiſarden gewiſſermaßen die lange Tragödie der Albigenſer beſchloß. Man verabſcheute eine Spra-

---

Tals a sus el cap corona
E porta blanc vestimen
Quel' volontatz es felona,
Com de lops e de serpen;
E qui tols ni trai ni men
Ni aussiz ni empoizona †)
Ad aquo es ben parven
Quals voler hi abotona.

†) Anſpielung auf den Tod des Vicomte de Beziers.

che, die nur noch für traurige Klagen geeignet ſchien; vielleicht auch fürchteten die Italiener, daß ſie dazu dienen möchte, das Gift der Ketzerei zu verbreiten. Ueberdies hatte in der Mitte des Jahrhunderts Carl von Anjou ſich des Königreichs Neapel bemächtigt; er hatte die vornehmſten Edelleute von Provence dahin gezogen; und das Italieniſche, das um dieſe nemliche Zeit ſich vollkommen verfeinerte, kam bei den provençalen Rittern in gewöhnlichen Gebrauch. Der wilde Carl von Anjou hätte zum Fortſchreiten der Poeſie beitragen können, ſei es, daß er die Sprache ſeiner Gemalin, das Provençale, oder die Sprache ſeiner neuen Unterthanen, das Italieniſche, angenommen hätte; aber er hatte eher die Macht zu zerſtören als aufzubauen; er opferte die Nachkommenſchaft des ſchönen Landes, das er zur Mitgift erhalten, ſeiner Leidenſchaft für den Krieg und ſeinem unmäßigen Ehrgeiz; er belaſtete ſeine Völker mit ungeheuern Auflagen, er vernichtete die Freiheiten und Vorrechte ſeiner Barone; er ſchleppte alle waffenfähige Männer in den Schooß Italiens und verließ die verwüſtete Provence, um die Zerſtörung in ſeine neuen Staaten zu bringen *). Während ſeiner Regie-

*) Dieſer ſchreckliche Graf von Anjou war indeß ſelbſt Dichter; ſo ſehr glaubten in jenem Zeitalter, das wir barbariſch nennen, alle Souveräne, alle große Herren ſich verpflichtet, den Muſen zu opfern. In den Handſchriften von Cangé auf der pariſer Bibliothek findet man ein Liebeslied von ihm in der Sprache von Oil; es iſt eben nicht bemerkenswerth; indeß ſtehe hier die letzte Strophe:

Un seul confort me tient en bon espoir,
Et c'est de ce qu'oncques ne la guerpi †),
Servie l'ai tojours à mon pooir
N'oncques vers autr' ai pensé fors qu' à li;
Et à tout ce, me met et non châloir;
Et si, sai bien ne l'ai pas desservi.
Si me convient attendre son voloir
Et atendrai come loyal ami.

Par li quens d' Anjou, S. 148.

†) Daß ich nimmer ſie verließ (meine Dame).

rung hörten jene Liebeshöfe auf, welche lange den Wetteifer der Dichter erregt, indem ſie dem Talent die glänzendſten Belohnungen verliehn, und welche dazu beigetragen hatten, die Sitten zu verfeinern, indem ſie im Namen der öffentlichen Meinung denen eine Strafe auferlegten, die gegen die Geſetze der Delicateſſe fehlten. Nicht nur temporäre Liebeshöfe wurden errichtet allenthalben wo die hohen Barone verweilten, nach jedem Feſte und jedem Tournier; einige ſcheinen eine noch feierlichere Form und einen dauerhaftern Beſtand erhalten zu haben. So ſpricht man von dem Liebeshof von Pierrefeu, präſidirt von Stephanette des Baux, Tochter des Grafen von Provence, und aus zehn Damen, den angeſehenſten des ganzen Landes, beſtehend; von dem Liebeshof von Romanin, präſidirt von der Dame gleiches Namens; von dem Liebeshofe von Aix und von Avignon, welcher letztere unter dem unmittelbaren Schutze des Papſtes errichtet wurde. Dieſe vier Höfe ſcheinen fortdauernde Vereine geweſen zu ſein, die ſich zu beſtimmten Zeiten verſammelten und einen ſo hohen Ruf der Delicateſſe und Galanterie erworben hatten, daß man ihnen Liebesſtreite vorlegte, welche die niedern Gerichtshöfe nicht zu entſcheiden wagten. Man bewahrte ſorgfältig ihre Liebesurtheile auf; und Martial d' Auvergne brachte 1480 eine Sammlung von einundfunfzig dieſer Ausſprüche zuſammen, die nachher von Diego Grazian in's Spaniſche überſetzt worden ſind.

Aber alle dieſe Förmlichkeiten, dieſer ganze der Galanterie und Poeſie zugetheilte Schmuck fielen weg, als der Landesherr abweſend war, als er eine fremde Sprache angenommen und an den Hof von Neapel die Ritter und Damen gezogen, die in den Tournieren kämpfen und in Liebesſachen zu Gericht hätten ſitzen können. Die Nachfolger Carls I., die noch mehr Neigung zur Literatur hatten als er, waren auch noch mehr Italiener. Carl II. und beſonders Robert begünſtigten die italieniſche Literatur. Letzterer war ein Freund und Beſchützer Petrarca's, der ihn zum Richter wählte, be-

vor er die Dichterkrone empfing. Man findet noch einige provençale Poeſieen, die an ihn gerichtet ſind; Creſcimbeni führt unter andern ein ihm zu Ehren gedichtetes Sonnet von Guillaume des Amalrics an *); aber dieſes nach einem von den Italienern erborgten Sylbenmaaße verfertigte Sonnet hat nicht mehr den Charakter der alten provençalen Dichtkunſt. Johanna die I. von Neapel, Robert's Enkelin, ſchien während ihres Aufenthalts in Provence das alte Feuer der Troubadouren wieder erwecken und der provençalen Dichtkunſt neues Leben verleihen zu wollen. Die ſchöne Johanna, deren Herz ſich ſo zärtlich und liebevoll gezeigt hatte, ſchien geſchickter als irgend eine Fürſtin Europa's einem Liebeshofe vorzuſtehn und Aufgaben der Galanterie zu erörtern; aber ihr Aufenthalt in Provence dauerte nicht lange; als ſie dort lebte, war ſie unglücklich und gedrückt, und ihre Rückkehr nach Neapel (1348) trennte ſie wieder von den Dichtern, die ſie aufgemuntert hatte. Johanna, die dreißig Jahre nachher den Thron verlor, adoptirte einen franzöſiſchen Prinzen, Ludwig I. von Anjou, dem ſie jedoch nur den Beſitz der Provence ſichern konnte, während das Königreich Neapel auf das Haus Duraz überging. Aber obgleich die Provence nach anderthalb hundert Jahren aufs neue ihren Souverän in ihrem Schooße hatte, ſo fanden doch die Wiſſenſchaften in ihm keinen Beſchützer. Ludwig von Anjou ſprach die Sprache von Oui oder des nördlichen Frankreichs; er hatte keine Neigung für die Dichtkunſt der Sprache von Oc; er war wie ſein Sohn Ludwig II. und ſein Enkel Ludwig III. in unglückliche Kriege in Italien verwickelt. Sein anderer Enkel René, der im funfzehnten Jahrhundert den Titel eines Königs von Neapel und Grafen von Provence annahm, wandte freilich den größten Eifer an, um die provençale Poeſie wieder zu beleben: aber es war zu ſpät; das Geſchlecht der Troubadouren war

---

*) Vite de' poeti Provenzali, S. 131.

erloſchen, und die Kriege der Engländer, die Frankreich verheerten, ſtimmten die Gemüther nicht zur Erneuerung der heitern Kunſt. Indeß verdanken wir dem Betrieb des Königs René heutiges Tags die Lebensgeſchichten der Troubadouren, die von Monge des îles d'or für ihn geſammelt wurden.

Wenn der Aufenthalt eines Fürſten der Provence in Italien der provençalen Sprache einen tödtlichen Streich beigebracht hatte, ſo war der Aufenthalt eines italieniſchen Fürſten in der Provence ihr nicht minder verderblich. Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts wurde der Hof von Rom nach Avignon verſetzt. Die Päpſte, welche ſiebzig Jahre lang den Sitz des kirchlichen Oberhauptes daſelbſt aufrecht erhielten, waren zwar alle von Geburt Franzoſen und gehörten der Sprache von Oc an; aber als Fürſten Roms und eines großen Theils von Italien bildeten ſie ihren Hof vornemlich aus Italienern, und die toscaniſche Sprache war in der Stadt, welche ſie bewohnten, von ſo gewöhnlichem Gebrauche geworden, daß der erſte Dichter jener Zeit, Petrarca, der in Avignon lebte und eine provençale Dame liebte, ſich immer nur der italieniſchen Sprache bediente, um ſeine Liebe zu beſingen.

Während die provençale Dichtkunſt und ſelbſt die Sprache in der eigentlichen Provence immer mehr verlaſſen wurden, machte man in der Grafſchaft Toulouſe wiederholte Verſuche, dieſe alte Flamme wieder zu wecken. Das Haus von Saint-Giles oder der alten Grafen war erloſchen; die meiſten Edelleute, welche Lehen hatten, waren in dem Kreuzzuge umgekommen oder zu Grunde gerichtet. Die Schlöſſer waren nicht mehr die Freiſtätte der ritterlichen Luſtbarkeiten und Feſte; aber einige Städte hatten ſich aus den Trübſalen des Krieges neu erhoben, und Toulouſe hatte eine zahlreiche Bevölkerung, Reichthum, Eleganz und Liebe für die Wiſſenſchaften und Verſe wiedergewonnen.

Das mittägliche Frankreich hatte vom elften bis zum

dreizehnten Jahrhundert Bewegung und Leben von den Herren der Schlöſſer erhalten; die beiden Jahrhunderte, welche folgten, waren das Reich der Städte; die Könige hatten ihre Privilegien vermehrt; ſie hatten ihnen Befeſtigungen, ſelbſtgewählte Obrigkeiten, eine Miliz bewilligt, entweder um ſie den großen Baronen entgegen zu ſtellen, deren Demüthigung ſie beabſichtigten, oder um ihnen die Mittel zu geben, ſich in den Kriegen zwiſchen Frankreich und England zu vertheidigen, oder endlich um beträchtlichere Abgaben von ihnen zu ziehen, da ſie faſt allein die Finanzen des Staats aufrecht erhielten. Der Geiſt der Städte war faſt unbeſchränkt republicaniſch geworden; man ſah daſelbſt die Grundſätze der Gleichheit, der Achtung für das Eigenthum, eines aufgeklärten Schutzes der Induſtrie und Thätigkeit herrſchen. Ein großer Eifer für das öffentliche Wohl, ein großer Corporationsgeiſt unterhielten die Verbindung aller Bürger für das Vaterland. Der Staat wurde viel beſſer regiert, aber er war minder poetiſch geworden. Nicht den weiſeſten Geſetzen, nicht den Zeiten der Ordnung und Wohlfahrt iſt die größte Entwickelung der Phantaſie bei einem Volke aufbehalten; die Träumerei iſt tauglicher als die Thätigkeit, um Dichter hervorzubringen, und dieſe wachſame und väterliche Regierung, die gute Familienväter, gute Kaufleute, gute Handwerker, angeſehene Bürger bildete, war weit weniger geeignet, das Genie der Troubadouren zu entwickeln, als das unſtete Herumſchweifen von Schloß zu Schloß, die abwechſelnde Miſchung unter große Herren und unter das Volk, unter Damen und Schäferinnen, als die in der Armuth lebhafter gefühlten Freuden des Luxus. Ein Bürger von Toulouſe oder Marſeille war beſtimmt, ein Geſchäft, einen Erwerb zu haben, und wenn ein Mann von Jugend auf nichts that, als an Freudenfeſten ſingen oder in Büſchen ſeinen Träumen nachhängen, ſo wurde er von ſeinen Mitbürgern für einen Narren oder Schmarotzer gehalten. Man gewährte demjenigen keine

Achtung mehr, der, da er durch ſeine Arbeit ſeine Unabhängigkeit ſichern konnte, lieber ſeinen Unterhalt nur den Spenden der Vornehmen verdanken wollte. Die Klugheit iſt der Proſe verwandt, und die glänzendſten Eigenſchaften des menſchlichen Geiſtes ſind nicht diejenigen, die am innigſten mit dem Glück in Verbindung ſtehn.

Indeß hätten die Capitoule von Toulouſe, wie ſich die erſten Magiſtratsperſonen dieſer Stadt nannten, gern zur Ehre ihres Vaterlandes den Glanz der Dichtkunſt, der in ihrer Heimath geſtrahlt hatte und der zu erlöſchen im Begriff war, erhalten. Sie ſelbſt waren vielleicht nicht ſehr empfänglich für Verſe und Harmonie; aber ſie wollten nicht, daß man ſagen könne, unter ihrer Verwaltung habe dieſe Flamme ſich verloren, welche die Regierung der Grafen von Toulouſe verherrlicht hatte. Einige wenig berühmte Reimer hatten zu Toulouſe den Namen Troubadouren angenommen; ſie verſammelten ſich wöchentlich in dem Garten der Auguſtinerinnen und laſen einander ihre Verſe vor. Sie beſchloſſen im J. 1323, eine Art von Akademie del gai saber (der heitern Wiſſenſchaft) zu bilden; ſie nahmen den Titel la Sobregaya Companhia dels sept Trobadors de Tolosa (die überluſtige Geſellſchaft der ſieben Troubadouren von Toulouſe) an, und die Capitoule, die ehrwürdigen Magiſtratsperſonen von Toulouſe, verbanden ſich angelegentlich mit dieſer ſehr luſtigen Geſellſchaft, um durch eine öffentliche Feier die Liebe für die Verskunſt ins Leben zurückzurufen *). Ein

---

*) Wenn die berühmte Clementia Iſaura, auf welche jährlich in der Verſammlung der Blumenſpiele eine Lobrede gehalten wird, und deren mit Blumen bekränzte Bildſäule dieſe Feſte ziert, kein eingebildetes Weſen iſt, ſo war ſie offenbar die Seele dieſer kleinen Vereine, bevor die Obrigkeit ſie ins Auge gefaßt hatte und das Publikum aufgefodert wurde, daran Theil zu nehmen. Aber weder die Umläufe der Sobregaya Companhia noch die Regiſter des Magiſtrats ſprechen von ihr; und troz des Eifers,

Umlaufsſchreiben wurde an alle Städte der Sprache von Oc erlaſſen, um anzukündigen, daß den erſten Tag des May's 1324 man ein goldnes Veilchen dem Verfaſſer des beſten Gedichts in provençaler Sprache als Belohnung zuerkennen werde. Das Schreiben iſt in Verſen und in Proſe abgefaßt, ſowohl im Namen der ſehr luſtigen Geſellſchaft der Troubadouren als der ſehr ernſten Verſammlung der Capitoule. Der Ernſt der letztern zeigt ſich in dem Auskramen von Gelehrſamkeit und Citaten; denn als die luſtige Kunſt von den Schlöſſern in die Städte zog, befleißigte ſie ſich der Kenntniſſe des Alterthums, der Studien, die man wieder zu treiben anfing, und der Sinn für Harmonie genügte ihr ſelbſt nicht mehr. Andrer Seits führen die Troubadouren die Autorität der heiligen Schrift an, fröhlich zu ſein: „und ſelbſt Gott", ſagen ſie, „unſerm höchſten Herrn, Gebieter und Schöpfer, iſt es wohlgefällig, „daß der Menſch ſeinen Dienſt begehe in der Freude und „Fröhlichkeit ſeines Herzens, wie davon Zeugniß giebt der „Pſalmiſt, wenn er ſagt: Singet und freuet euch dem „Herrn." Uebrigens war die Bewerbung um den für das J. 1324 ausgeſetzten Preis ungeheuer. Die Magiſtratsperſonen, der Adel der benachbarten Gegenden und das Volk verſammelten ſich in dem Garten der Auguſtinerinnen, um alle Gedichte öffentlich vorleſen zu hören, die eingekommen waren, den Preis ſtreitig zu machen. Er wurde einem Gedichte, zu Ehren der heiligen Jungfrau, von Arnaud Vidal de Caſtelnaudary zugeſprochen und zugleich der Verfaſſer zum Doctor der fröhlichen Kunſt ernannt. Einen ſolchen Anfang hatten die Blumenſpiele. Im J. 1355 machten die Capitoule bekannt, daß ſtatt Eines Preiſes ſie deren drei austheilen würden: das

---

womit man in ſpätern Zeiten ihr den ganzen Ruhm der Stiftung der Blumenſpiele beizulegen geſucht hat, iſt ihre Exiſtenz ſelbſt räthſelhaft.

goldne Veilchen wurde dem ſchönſten Liede (Chanſon) vorbehalten; eine ſilberne Jasminblüthe, nicht eine wilde Roſe, wurde dem ſchönſten Sirvente oder dem ſchönſten Schäfergedicht verheißen; endlich die flor de gaug (gaggie, die gelbe und wohlriechende Blüthe des dornigen Acacienbaums) wurde der ſchönſten Ballade zugeſagt. Dieſe Blumen ſind einen Fuß hoch und auf einem vergoldeten Geſtell mit dem Wappen der Stadt befeſtigt. Es ſcheint, daß, indem man ſie immer nach einerlei Muſter copirte, man vergeſſen hat, was ſie in alter Zeit vorſtellten: die Jasminblüthe iſt eine Glockenblume, und die Acacienblüthe eine Ringelblume geworden. Die Akademie der Blumenſpiele hat ſich übrigens bis auf unſre Tage erhalten, wiewohl ſie jetzt nur noch franzöſiſche Gedichte krönt; ihr Secretair iſt allemal ein Doctor der Rechte; ihre Verordnungen heißen Liebesgeſetze; der Name Troubadour läßt ſich daſelbſt noch hören, und die alten Formen der provençalen Poeſie, Chanſon, Sirvente und Ballade, werden noch in Ehren gehalten; aber kein Mann von wahrem Talent hat ſich auf dieſer Bahn hervorgethan; und was die eigentlich ſogenannten Troubadouren betrifft, dieſe Sänger der Liebe und Ritterſchaft, die von Schloß zu Schloß, von Tournier zu Tournier ihre Gedichte und den Ruhm ihrer Schönen brachten, ſo war ihr Geſchlecht erloſchen, als die Blumenſpiele begannen.

Aber noch ein andres Land, ein blühendes Königreich, das alle Tage ſchnellere Schritte zur Macht, zum Wohlſtande und zum Waffenruhm machte, Aragonien, hatte den Gebrauch der provençalen Sprache beibehalten und ſetzte ſeinen Ruhm in die Fortſchritte dieſer Literatur; es hat faſt bis auf unſre Tage den Gebrauch dieſer Sprache in allen Regierungsurkunden als eins ſeiner koſtbarſten Vorrechte betrachtet. Heirathen, Erbſchaften, Eroberungen hatten reiche Provinzen unter der Herrſchaft der Könige von Aragon, die anfänglich nur die Häupter eines kleinen chriſtlichen Volks waren, das, um den Mauren zu entgehen, ſich in

die Gebirge geflüchtet hatte, vereinigt. Petronille hatte im J. 1137 die Krone an Raymond Berenger V. gebracht, der bereits über die Provence, Catalonien, Cerdagne und Rouſſillon herrſchte. Ihre Nachkommen hatten im J. 1220 von den Arabern die Inſeln Majorca, Minorca und Ibica, im J. 1238 das Königreich Valencia erobert; Sicilien hatte ſich ihnen im J. 1282 ergeben; im J. 1323 hatten ſie Sardinien erobert; und während alle dieſe Kronen ſich auf dem Haupte ihrer Beherrſcher vereinigten, waren die Catalonier die kühnſten Schiffer des mittelländiſchen Meeres; ihr Handel war weitverbreitet, ihre Verbindungen mit dem griechiſchen Kaiſerthum innig; ewige Nebenbuhler der Genueſer waren ſie auch treue Bundesgenoſſen der Venetianer; ſie hatten in den Waffen wie in den Künſten des Friedens geglänzt, und nicht zufrieden mit den Schlachten, die ihnen der Dienſt des Vaterlandes darbot, brachten ſie die Kriegskunſt bei fremden Völkern in Anwendung, und übten ihren Muth in Schlachten, die ihnen gleichgültig waren. Die furchtbare Miliz der Almogavaren, die aus Aragon hervorgegangen war, hatte wechſelweis Italien und Griechenland in Schrecken geſezt; ſie hatte die Türken beſiegt und den griechiſchen Kaiſer von Conſtantinopel gedemüthigt; ſie hatte Athen und Theben erobert und im J. 1312 in der Schlacht von Cephiſus den Ueberreſt jener franzöſiſchen Ritter, der vormaligen Eroberer des griechiſchen Kaiſerthums, vernichtet. In ihrem Vaterlande verſchafften die Aragonier ihren Freiheiten durch die Häupter ihrer Nation Achtung; die Könige ſelbſt waren einem höchſten Richter, dem Juſticia, unterworfen, der den Degen umgürtete für ſie, wenn ſie gerecht waren, gegen ſie, wenn ſie ihre Pflicht vergaßen; und die vier Mitglieder der Cortes konnten, kraft des Privilegiums der Union, des dem Vorrechte der Conföderation in Polen glich, geſetzlich einer uſurpirenden Oberherrſchaft Gewalt und Widerſtand entgegenſetzen. Die Religionsfreiheit war der bürgerlichen gleich, und die Aragonier ſcheu-

ten ſich nicht, um ſie aufrecht zu erhalten, zwei Jahrhunderte lang den Bannſprüchen der Päpſte Trotz zu bieten. Dieſes kräftige und thätige Leben, dieſe Erfolge auf allen Bahnen, dieſer Nationalruhm, der unablässig ſich vermehrte, waren viel geſchickter, die Phantaſie zu entzünden und den poetiſchen Geiſt emporzuhalten, als das verſtändige, aber beſchränkte und ſtädtiſche Leben der Bürger von Toulouſe. Mehrere berühmte Troubadouren waren ſchon während des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts aus dem Königreiche Aragonien und Catalonien hervorgegangen; aber als die Herrſchaft der Troubadouren zu Ende war, entwickelte ſich eine andre Gattung von Talenten bei dem Aragonier, und die provencale oder vielmehr cataloniſche Literatur endigte nicht mit den Troubadouren.

Einer der berühmteſten unter denjenigen, welche die Dichtkunſt in dieſer Sprache, ſeitdem ſie keine Troubadouren mehr zählte, betrieben, war D. Heinrich von Aragon, Marquis von Villena, geſtorben 1434 in einem ſehr hohen Alter. Sein Marquiſat, das älteſte in Spanien, war auf den Gränzen von Caſtilien und dem Königreiche Valencia gelegen; und wirklich gehörte Villena beiden Monarchien an; in beiden verwaltete er die wichtigſten Aemter; er regierte abwechſelnd beide Königreiche während der Minderjährigkeit ihrer Fürſten, und in beiden wurde er, nachdem er der Liebling der Könige geweſen, verfolgt und ſeiner Güter beraubt. Während ſeiner Adminiſtration hatte er ſich bemüht, die Liebe für die Wiſſenſchaften wieder anzufachen und die Studien der Alten mit der poetiſchen Behandlung der romaniſchen Sprache zu verbinden. Er überredete den König von Aragon eine der Akademie der Blumenſpiele von Toulouſe ähnliche Akademie in ſeinen Staaten zu errichten, um den Eifer der Troubadouren, deren Spur man mit Verwundrung verſchwinden ſah, neu zu beleben. Die Akademie von Toulouſe ſchickte im J. 1390 zwei Doctoren der Liebe nach Barcelona, um eine Akademie zu ſtiften, die ihr affiliirt ſein

ſollte; ſie theilte ihr ihre Verordnungen, ihre Geſetze, ihre Liebesurtheile mit, und Blumenſpiele begannen zu Barcelona; aber ſie wurden bald durch den Bürgerkrieg unterbrochen. Heinrich von Villena verſuchte, ſobald der Friede hergeſtellt war, ſeine Lieblingsakademie zu Tortoſa wieder zu eröffnen. Mitten unter den Geſchäften, die ihm die unruhigſte politiſche Laufbahn gab, verfaßte er für die Akademie eine Abhandlung über die Poetik, die er betitelte De la gaya Ciancia, worin er mit mehr Gelehrſamkeit als Geſchmack die Geſetze auseinanderſetzte, welche die Troubadouren bei Abfaſſung ihrer Verſe befolgt hatten, und welche die Praxis der Italiener zu berichtigen anfing. Trotz aller ſeiner Bemühungen hatte ſeine Akademie keinen langen Beſtand; ſie endigte wahrſcheinlich mit ihm. Villena hatte auch, gegen das J. 1412, ein merkwürdigeres Werk verfertigt, nemlich eine Comödie, wahrſcheinlich die einzige, welche die provençale Sprache beſitzt, und der Zeit nach eine der erſten in der neuern Literatur. Er hatte ſie für die Vermählung des Königs Ferdinand I. von Aragonien verfaßt. Die Perſonen waren ſämmtlich allegoriſch: nemlich die Wahrheit, die Gerechtigkeit, der Friede und die Barmherzigkeit; das Stück hatte ohne Zweifel gar wenig Intereſſe; aber es iſt darum nicht minder ein Gegenſtand der Neugierde, in ſo fern es mit den franzöſiſchen myſteriöſen und moraliſchen Schauſpielen dazu beigetragen, den Neuern eine Laufbahn zu eröffnen, die ſie mit ſo viel Ruhm betreten haben.

Der zweite an Ruhm unter den cataloniſchen Dichtern iſt Auſias March von Valencia, welcher gegen das J. 1450 ſtarb. Die Catalonier nennen ihn ihren Petrarca; ſie verſichern, daß er dem Sänger Laurens gleich komme in Eleganz, in glänzendem Ausdruck, in Harmonie; daß er, wie dieſer, ſeine Sprache bildete, und zu einem hohen Grade von Politur und Vollkommenheit brachte; daß er mehr wahrhaft gefühlvoll ſei, als dieſer, und daß er ſich nie hinreißen ließ

von der Liebe zum ſinnreich Scheinenden und falſchen Schimmer. Durch eine ſonderbare Uebereinſtimmung der Umſtände, fügen ſie hinzu, bilden ſeine Poeſien, wie die Gedichte Petrarca's, zwei Theile: diejenigen, die er während des Lebens, und diejenigen, die er auf den Tod ſeiner Geliebten verfertigt hat. Dieſe, die Thereſe de Momboy hieß, war von gutem valencianiſchen Adel. Wie Petrarca hatte auch Auſias March ſie zum erſtenmal am Charfreitag in der Kirche geſehn, wenn er nicht etwa ein Gefallen daran gefunden, Umſtände zu erdichten, die den Lebensumſtänden des Dichters, den er zum Muſter genommen, ähnlich waren. Seine Thereſe weicht aber darin von Laura ab, daß ſie ihm untreu war; was zugleich vorausſetzt, daß ſie ihn zuvor geliebt hatte.

Obgleich March zu der kleinen Zahl cataloniſcher Dichter gehört, deren ich habe habhaft werden können, ſo reicht für mich doch eine flüchtige und unvollſtändige Lectüre von Gedichten in einer ſo fremden Sprache nicht hin, um ein Urtheil zu faſſen. Indeß bin ich erſtaunt über die Aehnlichkeit, die man zwiſchen ihm und Petrarca wahrnimmt. Ich möchte vielmehr franzöſiſchen Geiſt als romantiſchen Geſchmack in Auſias March finden. Er ſcheint mir unendlich weniger als alle Italiener den wahren oder falſchen Schimmer der Gemälde, Vergleichungen, Concetti zu ſuchen, und mehr von dem Verſtande, von der Philoſophie Schmuck zu borgen. Statt alle ſeine Ideen zu coloriren, um ſie mit den Sinnen in Verbindung zu bringen, verallgemeinert, erörtert er ſie, und verliert ſich oft in Abſtractionen. Obgleich ſeine Sprache entfernter von der franzöſiſchen iſt, als die Sprache der Troubadouren, ſo iſt doch ſeine Wortfügung viel deutlicher; in ſeinen Verſen hat er durchaus die Formen und das Metrum jener alten Dichter beibehalten. Die Sammlung ſeiner Gedichte, die in drei Abtheilungen zerfällt, in Werke der Liebe, Werke des Todes, und moraliſche Werke, enthält lauter Lieder, die meiſten von ſieben Stro-

phen, mit einer Schlußſtrophe endigend, die er Tornada nennt. Wir ſind es, wie mir ſcheint, dem hohen, heutiges Tags vergeſſenen Ruf des Auſias March, ſeiner anerkannten Ueberlegenheit über alle Schriftſteller der provençalen Sprache, und der ungemeinen Seltenheit ſeiner Werke ſchuldig, ihn durch einige Bruchſtücke kennen zu lehren. In dem zweiten ſeiner Liebesgeſänge ſagt er uns, daß ſein Herz lange zwiſchen zwei Schönen geſchwankt habe.

„So wie derjenige, der Speiſe begehrt, um ſeinen „grauſamen Hunger zu ſtillen, und an einem ſchönen Zweige zwei Aepfel hängen ſieht, die ſeine Wünſche auf gleiche „Weiſe erwecken, ſie nicht befriedigen kann, bis er unter „ihnen gewählt und ſeine Begierde ihn zu einer von den „Früchten mehr hingezogen hat: ſo war ich von Liebe zu „zweien Frauen gefeſſelt; aber ich habe gewählt, um das „Leben der Liebe zu empfangen.“

„So wie das Meer fürchterlich brüllt und tobt, wenn „zwei mächtige Winde es gleicher Weiſe peitſchen, der eine „von Morgen, der andre von Abend her, und alſo fortfährt, bis die Kraft des einen Windes gebrochen worden „durch den mächtigern: alſo haben zwei ſtarke Begierden „meine Gedanken bekämpft; aber mein Wille iſt nur der einen gefolgt; ich verkündige ihn euch: von ganzer Seele „euch zu lieben.“ *)

---

*) Axi com cell qui desija vianda
Per apagar sa perillosa fam,
E veu dos poms de fruyt en un bell ram
E son desig egualment los demanda,
Nol complira fins part haja legida
Si que l' desig vers l' un fruyt se decant;
Axi m'a pres dues dones amant,
Mas elegesch per haver d' amor vida.
Si com la mar se plang greument e crida
Com dos forts vents la baten egualment,
Hu de Levant e l' altre de Ponent,

Faſt immer herrſcht viel Wahrheit in dem Ausdrucke des Auſias March, und dieſe Wahrheit, weit entfernt den freien Aufſchwung des Gefühls zu hemmen, trägt im Gegentheil durch die Feſſeln, die ſie ihm anlegt, mehr zu deſſen Lebendigkeit bei, als die glänzendſten Metaphern thun würden. Folgende Strophe ſcheint mir ein Beiſpiel davon:

„Entſagen wir dem Ausdruck der Troubadouren, die „durch ihr Streben die Wahrheit übertreiben, und unter„drücken wir das Verlangen der Liebe, weil ich ja doch nicht „ſagen kann, was ich in euch gefunden. Alle meine Reden „würden keinen Werth haben für diejenigen, die euch „nicht geſehen haben denn ſie würden ihnen nicht glauben; „und wer euch ſieht und, ſtatt ganz in euch zu leben, mir zu „glaube gedächte, wie armſelig wäre deſſen Gemüth.“ *)

In den Trauergedichten (obres de mort) herrſcht eine gewiſſe Ruhe und Sinnigkeit, eine gewiſſe Philoſophie der Leiden, die vielleicht nicht immer ganz paſſend iſt, die aber ſelbſt dann noch die Idee eines tiefen Gefühls giebt.

„Jene Hände, die niemals Nachſicht geübt, haben „bereits den Faden zerriſſen, an dem euer Leben hing; ihr „ſeid von dieſer Welt geſchieden, wie es ins geheim die Schick„ſale verfügt hatten. Aber alles, was ich ſehe, alles, was

M 2

E dura tant ſins l' um vent la jequida
Sa força gran per lo mas poderos:
Dos grans dezigs han combatut ma pensa,
Mas lo voler vers un seguir dispensa;
Yo l' vos publich, amar dretament vos.

**) Leixant a part le stil dels trobados
Qui per escalf trespasen veritat
E sostrahent mon voler affectat
Perque nom trob dire l' que trobe en vos,
Tot mon parlar als que no us havran vista
Res noy valvra, car fe noy donaran:
E los vehents que dins vos no vevran
En creyre mi lur alma sera triste.

„ich höre, mehrt meinen Schmerz; alles erinnert mich an „euch, die ich ſo ſehr geliebt habe; wnn ich jedoch dieſen „Schmerz mit Fleiß erforſche, finde ich, daß er ſich zu ei„ner Art von Luſt umwandelt. Er wird dauern, weil er „ſeinen Unterhalt in ſich ſelbſt hat; denn wenn er nicht mit „einiger Wolluſt gepart iſt, entweicht uns der Schmerz."

„In einem edlen Herzen endigt die Liebe nicht mit dem „Tode; ſie endigt nur in denen, die das Laſter allein ver„bunden hat. Die Liebe, die nach ihrer Größe geſchätzt „wird, hat keine Bürgſchaft ihrer Dauer; die Liebe, deren „Beſchaffenheit trefflich iſt, erſchlafft nie. Wann das Au„ge nicht ſieht, wann die Arme nicht mehr erfaſſen können, „ſieht man die Sehnſucht verſcheiden, welche die Sinne „allein erzeugt haben. Wer dergleichen erfährt, fühlt als„dann einen ſehr bittern Schmerz; aber er dauert kurze „Zeit; die Vergangenheit bezeugt es. Fromme Lieben„de vereinigt ſittſame Liebe; mit ſolcher liebe ich euch, „und der Tod kann ſie mir nicht rauben." *)

---

*) Aquelles mans que james perdonaren
Han ja romput lo fill tenint la vida
De vos, qui son de aquest mon exida
Segons los fats en secret ordenaren.
Tot quant yo veig e sent dolor me torna
Dant me recort de vos que tant amava.
En ma dolor, si prim e bes cercava
Si trobara que'n delit se contorna.
Donchs durara, puix té qui la sosting,
Car sens delit dolor cresch nos retinga.
En cor gentil amor per mort no passa,
Mas en aquell qui sol lo vici tira;
La quantitat d' amor durar no mira,
La qualitat d' amor bona no's lassa.
Quant l' ull no veu e lo toch no pratica
Mor lo voler que tot por el se guarya,
Qui'n tal punt es dolor sent molt estranya
Mas dura poch qui'n passau testifica.
Amor honest los sancts amant fa colre
D'aquest vos am, et mort nol me pot tolre.

Indeß wird man vielleicht erſtaunen, daß derjenige, der ſeinen Ruhm darein ſetzte, Thereſen nur mit anſtändigen Trieben geliebt zu haben, über ihre Seligkeit Zweifel erhob, die unvereinbar ſind mit jener Bewunderung des geliebten Gegenſtandes, welche ihn ſtets unſern Augen als heilig erſcheinen läßt. Er ſagt zu ihr in einem ſeiner Trauergedichte:

„Jenen gewaltigen Schmerz, den keine Sprache nen„nen kann, den Schmerz desjenigen, der ſich ſterben ſieht und „nicht weiß, wohin er gehn wird, nicht weiß, ob Gott ihn „aufnehmen oder in die Hölle verſenken will, einen ſolchen „Schmerz fühlt meine Seele, nicht wiſſend, was Gott „über euch verfügt hat; denn euer Unglück, euer Glück trifft „mich; was euch zu Theil werden mag, ich werde es ha„ben." *)

Wenn einmal der Geiſt von jenem ſchrecklichen Gedanken getroffen iſt, welcher Seligkeit oder Verdammniß an die letzten Momente des Lebens knüpft, ſo vernichtet dieſe gräßliche Nothwendigkeit das Vertrauen auf die Tugenden; und Auſias March konnte in der Verirrung ſeines Schmerzes den Dienern der himmliſchen Rache ſelbſt diejenige hingegeben ſehn, die er immer als einen Engel auf Erden betrachtet hatte. Uebrigens ſcheint er entſchloſſen ihr Loos zu theilen, ſelbſt wenn ſie der ewigen Verdammniß geweiht wäre. „Freude oder Schmerz, ſagt er zu ihr, wird durch dich mir zu Theil werden; bei dir ſteht, was Gott mir geben will." **)

---

*) La gran dolor que lengua no pot dir
Del qui s'veu mort e no sab hon ira,
No sab son Deu si per a si l' volra
O si n' infern lo volra sebellir.
Semblant dolor lo meu esperit sent,
No sabent que de vos Deus ha ordenat;
Car vostre mal o be a mi es dat,
Del que havreu, yo n' saré soffirent.

**) Goig o tristor per tu he yo complir,
En tu esta quant Deu me volra dar.

Nicht allein in dieſen trüben Vorgefühlen erſcheint die Liebe des Auſias March religiös; in allen ihren Aeußerungen ſieht man ſie mit einer vielleicht ſchwärmeriſchen Frömmigkeit verbunden, und ſie erhält von ihr einen noch rührendern Charakter. Der Tod ſeiner Geliebten, weit entfernt ſein Gefühl zu ſchwächen, ſcheint nur noch etwas Religiöſeres eingemiſcht zu haben.

„So wie das Gold, wenn man es aus dem Schacht zieht, „ſich mit andern unreinen Metallen vermengt findet, aber „wenn man es dem Feuer übergiebt, der Zuſatz verſchwindet „und das reine Gold zurückläßt, welches allein nicht verdirbt: ſo hat der Tod meinem ſinnlichen Willen ein Ende „gemacht; er hat ihn auf das Gegentheil deſſen gerichtet, was er auf dieſer Welt zerſtört hat, und der tugendhafte Wille iſt ohne Beimiſchung zurückgeblieben.“ *)

Und während er mit einer anſcheinenden Kälte und einer zuweilen ſpitzfindigen Philoſophie von der Begebenheit ſpricht, die über ſein Leben entſcheidet, beginnt plötzlich ſein Schmerz mit Heftigkeit aufs neue und haucht ihm die leidenſchaftlichſten Ausdrücke ein:

„O Gott, warum gnügt dieſe bittere Galle nicht, denjenigen zu tödten, der ſeine Freundin hat hinſcheiden „ſehn! er begehrt nichts weiter, als einen ſo ſüßen Tod zu „erleiden; er würde lieblich ſchmecken, wenn eine ſolche „Leidenſchaft ihn bewirkt hätte; wie ſchlummert dein Erbarmen bei einer ſolchen Lage? warum bricht es nicht dieſes „Herz von Fleiſch? Deine Macht iſt alſo begränzt, wenn

---

*) Axi com l' or quant de la mena l' trahen
Esta mesclat de altres metalls sutzens,
E mes al foch en fum s'en va la liga
Leyxant l' or pur, no podent se corrompre,
Axi la mort mon voler gros termena;
Aquell fermat, en la part contra sembla
D' aquella, que la mort al mon la tolta,
L' honest voler en mi reman sen mezcla.

„man in dieſem Augenblick ihre Schranke ſieht? Würde ſie „grauſam ſein, wenn ſie unſeres Dankes werth wäre." *)

Obgleich, wie man ſagt, mehrere andere Dichter von Valencia gedruckt ſind, ſo habe ich doch ihre Werke nicht einzeln gefunden, und ich kenne ſie nicht weiter, als aus den verſificirten Stücken, die man in die alten ſpaniſchen Cancioneri aufgenommen hat. Man findet dergleichen von Vicent Ferradis, von Miquel Perez, Fenollar, Caſtelvy, Vinyoles; und dieſe Proben ſind zahlreich genug, um urtheilen zu können, daß der Geſchmack ſich nicht vervollkommnet hatte, und daß, während Auſias March von einem wahren Gefühl beſeelt wurde, die andern nur mit Verſtand und noch dazu die meiſtenmale mit einem falſchen Schein von Verſtand ſchrieben. So hat man in allen Cancioneri ein kleines Gedicht von Vicent Ferradis auf den Namen Jeſu wieder abgedruckt, worin man die höchſte Gottesverehrung mit der ſchönſten Poeſie vereinigt zu finden behauptete. Man kann davon nach folgender Strophe auf das Anagramm des Namens des Erlöſers urtheilen:

„O du ſiegreicher Name, der uns auf ſichtbare Weiſe „die ganze Begebenheit der Kreuzigung vor Augen ſtellt! das „H in der Mitte zeigt uns das höchſte Weſen ſchon todt, un„würdig und ſchrecklich behandelt; der Strich darüber be„zeichnet ſeine göttliche Natur. Das I und das S ſtellen uns „die Schächer dar zu beiden Seiten, um ihm Geſellſchaft zu „leiſten, und die beiden Punkte, welche hinzugefügt ſind,

---

*) O Deu perque no romp la marga fel
Aquell qui veu a son amich perir!
Quant mes puix vols tan dolça mort soffrir,
Gran sabor ha, puix se pren per tal zel.
Tu pietat com dorms en aquell cas?
Quel cor de carn fer esclatar no sals?
No tens poder quen tal temps lo acabs
Qual tant cruel qu'en tal cas not lloas.

„zeigen deutlich die Beiden an, die des Erlöſers Pein lin„dern, Johannes und Maria.“ *)

In ſehr wenigen Stücken der Dichter von Valencia habe ich einige Ueberbleibſel der alten Naivetät und Innigkeit gefunden. Vielleicht iſt dergleichen in dieſen Verſen von Moſſen Vinyoles:

„Ohne euch betrachte ich den Frieden als Feind, weil „ihr in mir einen Feind ſehen wollt; ohne euch ſuche ich „die traurige Zuflucht der Einſamkeit, die dem Verlaſſenen „wohl thut. . . . . .“

„Wo iſt doch der Tag, wo iſt der Augenblick, wo iſt „die Stunde, da ich das Gut meiner Freiheit verlor? Wo „iſt das Netz, das mich umſchlungen hat? Wo iſt das Ue„bel, um das meine Zunge klagt? Wo iſt das Gut, das „meine Sehnſucht weckt? Wo iſt die Täuſchung bei ſo lan„ger Bekanntſchaft? Wo iſt die große Liebe und Zärtlichkeit, „die mich ſelbſt an dem Gewißeſten verzweifeln laſſen?“ *)

---

*) Nom trihumfal queus presenta visible
Del crucifix la bella circunstancia,
En mig la *h* que nos letra legible
L' inmens ja mort, tractat vilment y orrible.
La title d' alt de divinal sustancia.
La *j* y la *s* los ladres presenten
A les dos parts per fer li companyia,
Y pels costatz dos punts que s'aposenten,
Denoten clar los dos que l' turment lenten
Del redemptor, Iohan y la Maria.

**) Sens vos tinch yo la pau per enemiga,
Puix me voleu en tot per enemich,
Sens vos prench yo aquell cruel abrich
De soledat quels desamats abriga.
. . . .
On es lo jorn, on es lo punt y l'ora
On yo perdy los bens de libertat?
On es lo lac qu' axim me cativat?
On es lo mal per qui ma lengua plora?

Es war beinahe Pflicht, daß ich einige dieſer Liebesgedichte überſetzte, daß ich ſie anführte; leidenſchaftliche Gefühle tönen noch in dieſen Worten einer verlaſſenen Sprache wieder; zärtliche Liebe und lange Leiden ſind dieſen Verſen anvertraut, welche die Nachwelt nicht mehr wohlgefällig vernimmt, und dieſe veralteten cataloniſchen Gedichte kommen mir wie Inſchriften auf Gräbern vor.

Wie Auſias March von den Cataloniern als der Petrarca der provençalen Sprache betrachtet wird, ſo iſt, ſagen ſie, Jean Martorell der Boccaccio derſelben: das heißt, er bildete zuerſt die leichte Proſa, er gab ihr Geſchmeidigkeit und Natürlichkeit und machte ſie geſchickt, mit Anmuth zu erzählen. Sein Werk genießt, ſelbſt außer ſeiner Sprache, eines gewiſſen Rufs; es iſt der Roman Tirante der Weiße, den Cervantes bei der Muſterung der Bibliothek Don Quixote's mit ſo hohem Lobe erwähnt, den er „einen „Schatz des Vergnügens, eine Goldgrube der Ergötzlichkeit, „und in Anſehung des Styls das beſte Buch auf der Welt" nennt. Jean Martorell ſcheint es gegen das Jahr 1435 herausgegeben zu haben. Es war eins der erſten Bücher, das man unter die Preſſe brachte, als die Buchdruckerkunſt nach Spanien kam; denn die erſte cataloniſche Ausgabe iſt von Valencia, 1480, in Fol.; es wurde faſt in alle Sprachen überſetzt und findet ſich franzöſiſch faſt in allen Bibliotheken.

Es iſt ſchwer, ein Ritterbuch von ſeiner ganzen Claſſe zu trennen und über ſeinen Werth unabhängig von dem Werthe der Gattung zu urtheilen. Martorell kam nach vielen andern Romanendichtern, nach allen Romanen von der Tafelrunde und Carl dem Großen. Es giebt in Tirante

---

On es lo be que m' fa tant desigar?
On es l' engan de tanta conexença?
On es lo grat amor y benvolença
Que del pus cert me fa desesperar?

dem Weiſsen weniger Zauberei, weniger Uebernatürliches als in ſeinen Vorgängern; die Ausführung iſt beſonnener, der Gang der Geſchichte faßlicher; und obgleich der Held, ſeinem Range nach ein einfacher Ritter, das Kaiſerthum von Conſtantinopel erlangt, ſo kann man doch ſein Emporſteigen verfolgen und begreifen, wie ſeine hohen Thaten. Auf der andern Seite giebt es darin vielleicht weniger Poeſie und eine minder glänzende Phantaſie als in den Amadiſſen, den Triſtan und Lancelot. Martorell macht gewiſſermaßen den Uebergang zwiſchen der alten und neuen Art, Romane zu ſchreiben. Andre Dichter, andere Romanendichter ſind nach ihm gekommen; man nennt mit Auszeichnung in der cataloniſchen Sprache einen Moſſen Jaume Royg von Valencia, der ein Gedicht über die Coquetterie ſchrieb und ſie mit großer Bitterkeit behandelte; zwei Jordi, einen Febrer, Geſchichtſchreiber von Valencia; endlich Vincent Garzias, Vorſteher des Kirchſpiels von Balfogona, der zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts ſtarb und der letzte Dichter von Catalonien oder Valencia war, welcher in provençaler Sprache ſchrieb. Der ſtets zunehmende Wohlſtand der aragoniſchen Monarchen war der Sprache wie den Freiheiten ihrer Unterthanen verderblich. Ferdinand der Katholiſche hatte ſich mit Iſabelle von Caſtilien vermählt, und dieſe Fürſtin hatte, als ſie 1474 auf dem Thron von Caſtilien ſtarb, denſelben gewiſſermaßen ihrem Gemale zutheilen laſſen. Die caſtilianiſche Monarchie war mächtiger als die aragoneſiſche; die Hauptſtadt war glänzender, die Einkünfte beträchtlicher. Die Hofleute, diejenigen, die ihr Glück zu machen ſuchten, wurden nach Madrid gezogen, und der ganze Adel der verſchiedenen Königreiche von Spanien hielt ſich für genöthigt, das Caſtilianiſche zu erlernen. Dieſelben Catalonier, dieſelben Aragoneſen, die ſo lange einen ſo hohen Werth auf ihre Sprache geſetzt, die durch ein Grundgeſetz nach der Regierung Jacobs II. (1266 — 1276) verlangt hatten, daß ſie ſtatt der lateiniſchen in

allen öffentlichen Urkunden gebraucht werde, entſagten ihr jetzt und ließen ſie aus Rückſichten perſönlichen Ehrgeizes untergehn. Aus denſelben Provinzen gingen unter der Regierung Carls V. und Philipps die Boscan, die Argenſola hervor, die eine Revolution in der ſpaniſchen Poeſie bewirkten. Aber als die Catalonier ſich endlich niedergebeugt fühlten von der Unterdrückung des Hauſes Oeſtreich, als ſie beſchloſſen ein verhaßtes Joch zu zerbrechen, als ſie durch den Vertrag von Peronne ſich dem Könige von Frankreich hingaben, foderten ſie die Wiederherſtellung ihrer alten und edlen Sprache, wollten ſie, daß ſie allein von der Regierung und in den öffentlichen Urkunden gebraucht werde. Sie empfanden ſchmerzlich den Verluſt ihrer Sprache, wie ihrer Geſetze, ihrer Freiheit, ihres vormaligen Wohlſtandes und ihrer alten Tugenden. Das mächtigſte Band für eine Nation, das ſich an ihre Sitten, ihre Gewohnheiten, an ihre ſüßeſten Erinnerungen knüpft, iſt die Sprache ihrer Väter. Die größte Demüthigung, der ſie ſich unterworfen ſehn kann, iſt, gezwungen zu ſein, ſie zu vergeſſen, um eine neue zu erlernen.

Es giebt, wie mir ſcheint, ſelbſt für diejenigen, die ihr fremd ſind, etwas höchſt Trauriges in dem Verfall, in der Zerſtörung einer ſchönen Sprache. Die Sprache der Troubadouren, die man lange für ſo volltönend, für ſie wohlklingend gehalten hatte; dieſe Sprache, welche in allen Ländern unſers Europa's den Enthuſiasmus, die Einbildungskraft und das Genie geweckt hatte, welche mit Bewunderung nicht bloß in Frankreich, Italien und Spanien, ſondern ſelbſt an den Höfen von England und Deutſchland gehört worden war, tönt gegenwärtig nicht mehr den Ohren von Menſchen, die ſie zu vernehmen werth wären. Sie iſt noch die Sprache des gemeinen Volks im ganzen ſüdlichen Frankreich, aber in verſchiedne Mundarten getheilt, ſo daß der Gascogner, der Provençale und der Bewohner von Languedoc nicht mehr einerlei Sprache zu ſprechen glauben;

Sie iſt die Grundlage des Piemonteſiſchen; ſie wird in Spanien von Figueras bis zum Königreich Murcia geſprochen; ſie iſt auch die Sprache von Sardinien und den baleariſchen Inſeln; aber in dieſen verſchiedenen Ländern entſagen ihr alle diejenigen, die einige Erziehung erhalten haben, für das Caſtilianiſche, Italieniſche, Franzöſiſche, und ſie erröthen faſt, ſich zuweilen auszudrücken wie die Dichter, welche den Ruhm ihres Vaterlandes ausgemacht, und denen wir die ganze neuere Poeſie verdanken.

Indem wir Abſchied nehmen von der Sprache und Literatur der Troubadouren, enthalten wir uns, ſie nach dem wenigen Eindruck, nach den wenigen glänzenden Zügen, die ſie in unſerm Andenken zurückgelaſſen, zu ſtreng zu beurtheilen; wir wollen nicht vergeſſen, daß die Zeit, in der ſie gelebt haben, das Zeitalter einer allgemeinen Unwiſſenheit und Barbarei war. Wir haben, indem wir ſie zergliederten, uns nicht enthalten können, ſie unabläſſig mit den Franzoſen unter Ludwig XIV., mit den Italienern unter Leo X., mit den Engländern unter der Königin Anna, mit den Deutſchen unſerer Zeit zu vergleichen; aber dieſe Vergleichung war doch ungerecht. So ſehr die Troubadouren den Häuptern unſerer neuern Literaturen nachſtehen, ſo ſehr ſind ſie allen denen überlegen, die zu ihrer Zeit in Frankreich, Italien, England und Deutſchland dichteten. Ein grauſames Mißgeſchick ſcheint ihre Sprache verfolgt zu haben; es hat die Fürſtenhäuſer vernichtet, die ſie redeten; es hat den Adel zerſtreut, der ſeinen Ruhm in ihr finden ſollte; es hat das Volk zu Grunde gerichtet und wildem Haß und ſchrecklichen Verfolgungen preisgegeben. Das Provançale, verlaſſen in ſeinem Vaterlande von denen, die es auszubilden am fähigſten waren, gerade in dem Zeitpunkt, wo es, neben ſeinen Dichtern, ausgezeichnete Geſchichtſchreiber, Kritiker und Proſaiſten zu erlangen anfing; zurückgedrängt in ein den Arabern erſt jüngſt entriſſenes Land, eingeengt zwiſchen dem ſtolzen Caſtilianer und dem Meer, ging unter in

dem Königreiche Valencia zu der Zeit, wo die einſt ſo freien und ſo ſtolzen Bewohner dieſer Provinzen ihre Freiheit verloren. Die Poeſie, die vormals allein in der allgemeinen Barbarei glänzte, die, indem ſie alle edlen Gemüther durch die Ausbildung erhabener Gefühle vereinigte, das gemeinſame Band aller dieſer verſchiednen Völker war, hat das, was vormals ihren Reiz und ihr Anſehn begründete, in unſern Augen verloren, ſeit wir von den Hoffnungen zurückgekommen ſind, die ſie geweckt hatte. Dieſe mannichfachen Geſänge, die den Keim zu ſo vielen herrlichen Werken zu enthalten ſchienen, und die dieſe Erwartung mit ſo vieler Begierde aufnahm, erſcheinen froſtiger und kläglicher, ſeit man weiß, daß ſie nichts hervorgebracht haben. So ſtrahlt das Nordlicht ohne Wirkung in den langen Nächten des Nordens; mitten in der dichteſten Finſterniß ſcheint der Himmel plötzlich entzündet; Feuerſtrahlen, tauſendfarbige Feuerräder reichen von dem Pol faſt bis in die Mitte des Himmels; die Natur freut ſich dieſer unverhofften Herrlichkeit; aber das Nordlicht, wie die Poeſie der Troubadouren, hat keine Wärme und verbreitet kein Leben.

Siebentes Kapitel.

Von dem Walloniſch-romaniſchen oder der Sprache von Oïl. — Ritterromane.

Wir haben nicht die Abſicht, hier von der franzöſiſchen Sprache und Literatur zu handeln; eben ſo angenehm als gründlich verfaßte Werke über dieſen Gegenſtand ſind in den Händen von jedermann, und man würde ſich mit einem ſehr unnützen Geſchäft befaſſen, wenn man abgekürzt und unvollſtändig eine Literargeſchichte und eine Kritik nochmals geben wollte, die bereits Marmontel, La Harpe und mehrere Andre mit ſo viel Gründlichkeit und richtigem Urtheil geliefert haben. Aber der älteſte Theil der franzöſiſchen Literatur kann faſt als uns fremd angeſehen werden; Frankreichs Dichter, die Erben der Trouveren, haben ihre Verlaſſenſchaft nicht angenommen, und die Sprache des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts iſt zu entfernt von der heutigen, als daß ihre Denkmäler der Mehrzahl meiner Leſer bekannt ſein ſollten. Ueberdies war es faſt unmöglich, von den Troubadouren zu ſprechen, ohne auch einige Worte von den Trouveren zu ſagen; und den Urſprung und die Fortſchritte des Provençaliſch-romaniſchen zu unterſuchen, ohne auch das Walloniſch-romaniſche zu beleuchten.

Es iſt nicht nöthig bis zum Celtiſchen hinaufzuſteigen, um den erſten Urſprung der franzöſiſchen Literatur kennen zu

lernen; dieſe längſt vergeſſene Sprache hat keinen Einfluß mehr auf den Charakter derer haben können, deren Vorfahren ſie geſprochen haben. Es iſt wahrſcheinlich, daß, als die Franken Gallien eroberten, die celtiſche Sprache nicht weiter in Gebrauch war, als in einigen Bezirken der Bretagne, wo ſie ſich bis auf unſre Zeiten erhalten hat. Dieſe Mutterſprache, welche Frankreich, Spanien und den britanniſchen Inſeln gemeinſchaftlich geweſen zu ſein ſcheint, iſt dergeſtalt verſchwunden, daß man heut zu Tage ihren eignen Charakter nicht erkennen, und, obgleich man ſie für die gemeinſchaftliche Mutter des Niederbretagniſchen, des Gäliſchen der Schotten, des Baskiſchen, und der Dialekte von Wallis und Cornwallis anſieht, die Analogie, die unter dieſen Sprachen vorhanden ſein muß, nicht auffaſſen, noch ihre Abſtammung zeigen kann. In allen Provinzen Galliens war das Lateiniſche an die Stelle des Celtiſchen getreten, und für die Maſſe des Volks eine vollkommne Mutterſprache geworden. Die Metzeleien, welche mit den Kriegen Cäſars vergeſellſchaftet geweſen, die Sclaverei der Beſiegten, und der Ehrgeiz derjenigen Gallier, die man zum Range von römiſchen Bürgern zugelaſſen hatte, wirkten zuſammen, um die Sitten, den Geiſt und die Sprache aller zwiſchen den Alpen, Pyrenäen und dem Rhein gelegnen Provinzen zu verändern; man ſah gute lateiniſche Schriftſteller, ausgezeichnete Lehrer der Rhetorik und Grammatik daraus hervorgehn; das Volk fand Geſchmack an den römiſchen Schauſpielen, und prachtvolle Theater zierten alle großen Städte; vierhundert und funfzig Jahre der Unterwürfigkeit unter die Römer vereinigten endlich die Gallier innig mit den Bewohnern Italiens.

Die Franken, welche die theotiske oder deutſche Sprache redeten, brachten eine neue Mundart nach Gallien. Ihre Vermiſchung mit dem Volke verderbte bald das Lateiniſche; Unwiſſenheit und Barbarei verderbten es noch mehr, und die Gallier, die ſich noch Römer nannten, weil ſie die römi-

ſche Sprache zu reden glaubten, gaben alle Feinheiten der Wortfügung auf, um ſich der Einfachheit und Rohheit der Barbaren zu nähern. Diejenigen, welche ſchrieben, bemühten ſich noch, die alte lateiniſche Sprache wieder herzuſtellen, aber im Sprechen gab alles dem Gebrauch nach, und ſchnitt nach und nach Buchſtaben und Endungen weg, die man als müßig anſah. Eben ſo haben wir heutiges Tages von der franzöſiſchen Ausſprache den vierten Theil der Buchſtaben ausgeſchloſſen, die noch in der geſchriebnen Sprache daſtehen. Nach Verlauf von einiger Zeit kam man dahin, durch Namen die Sprache der römiſchen Unterthanen von der Sprache der lateiniſchen Schriftſteller zu unterſcheiden, und man erkannte eine romaniſche und eine lateiniſche Sprache an; aber die erſtere, die mehrere Jahrhunderte brauchte, um ſich zu bilden, hatte keinen Namen, ſo lange die Eroberer den Gebrauch der theotiſken Sprache unter ſich beibehielten. Mit dem Anfang des zweiten Geſchlechts war das Deutſche noch die Sprache Carls des Großen und ſeines Hofes; dieſer Held redete, wie die gleichzeitigen Geſchichtſchreiber ſagen, die Sprache ſeiner Väter, patrium sermonem, und es iſt ein ſeltſamer Irrthum mehrerer franzöſiſchen Schriftſteller, welche die fränkiſche Sprache für das Altfranzöſiſche nehmen. Aber während man das Deutſche ſprach, während man es zu kriegeriſchen und hiſtoriſchen Geſängen brauchte, ſchrieb man lateiniſch, und das noch völlig barbariſche Romaniſche war die Mundart des Volks.

Aber unter der Regierung Carls des Großen zwang der Unterſchied zwiſchen dieſen Mundarten und dem Lateiniſchen die Kirche, in der Sprache des Volks predigen zu laſſen. Eine im J. 813 zu Tours gehaltene Kirchenverſammlung befahl den Biſchöfen ihre Verträge in die beiden Volksſprachen, das Romaniſche der Bauern und das Theotiske, zu überſetzen. Dieſe Verordnung wurde im J. 851 durch die Kirchenverſammlung von Arles erneuert. Die Unterthanen Carls

des Großen waren damals von zwei ganz verſchiednen Stämmen, Germanen, welche längs und öſtlich des Rheins wohnten, und Wälſche, die ſich Römer nannten und im ganzen Süden unter der Herrſchaft der Franken ſtanden. Der Name Wälſche oder Wallonen, der ihnen von den Deutſchen gegeben worden, war einerlei mit dem Namen Galli oder Galatai, der ihnen von den Römern und Griechen gegeben worden, und mit dem Namen, Keltai, Celten, den ſie nach Cäſars Ausſage ſich ſelbſt gaben. *) Die Sprache, welche ſie redeten, wurde nach ihnen Walloniſch-romaniſch oder Bauern-romaniſch genannt; ſie war ungefähr einerlei in ganz Frankreich; nur wenn man nach dem Süden kam, bemerkte man, daß ſie ſich dem Lateiniſchen näherte, während mehr nach Norden das Deutſche vorherrſchte. Bei der im J. 842 unter den Söhnen Ludwigs des Frommen vorgenommenen Theilung machte man zum erſtenmale von der Sprache des Volks in einer öffentlichen Urkunde Gebrauch, weil das Volk dadurch, daß es mit ſeinem Könige einen Eid leiſtete, derſelben beitreten ſollte. Die Eide Carls des Kahlen und ſeiner Unterthanen ſind die beiden älteſten Denkmäler der romaniſchen Sprache, die man aufbehalten hat; ſie nähern ſich eben ſo wohl dem Provençalen als dem, was man nachher Walloniſch-romaniſch genannt hat.

Aber die Krönung des Königs von Arles, Boſon, im J. 879, theilte das romaniſche Frankreich in zwei Nationen, die vier Jahrhunderte Nebenbuhler und unabhängig blieben. Dieſe Provinzen ſchienen beſtimmt, immer von verſchiedenen Stämmen bewohnt zu werden. Cäſar hatte bemerkt, daß zu ſeiner Zeit die Aquitanier durch Sprache, Sitten

---

*) Alle dieſe Namen ſind in nichts als in der Ausſprache verſchieden; aber die Nieder-Bretagner, Ueberreſte der Celten, behalten in ihrer Sprache einen ſehr berühmten Namen von anderm Urſprung auf, der vielleicht ein Ehrentitel für ſie war; ſie nennen ſich Cimbern.

und Geſetze von den Celten verſchieden waren. In dem Lande der erſtern ſah man die Weſtgothen und die Burgundier ſich niederlaſſen; in dem Lande der zweiten die Franken; und die am Ende der carolingiſchen Dynaſtie vorgenommene Theilung beider Reiche beſtätigte vielleicht nur eine ältere Eintheilung der Völker. Ihre Sprache, wiewohl aus denſelben Grundſtoffen gebildet, entfernte ſich immer mehr; die Völker des Südens nannten ſich Provençaliſch-romaniſch, und die Völker des Nordens verbanden mit der Benennung Romaniſch, die ſie annahmen, den Namen der Wälſchen oder Wallonen, den ihre Nachbarn ihnen gaben. Man nannte das Provençale auch Sprache von Oc, und das Walloniſche Sprache von Oïl oder Oui, nach dem Worte, mit welchem man in dem einen oder in dem andern Dialekt die Bejahung ausdrückte; auf dieſelbe Weiſe nannte man damals das Italieniſche Sprache von sì, und das Deutſche Sprache von Ja.

Eine Provinz Frankreichs, die Normandie, nahm im zehnten Jahrhundert in ihren Schooß ein neues nordiſches Volk auf, das unter der Führung Rollo's oder Raoul's des Dänen ſich ihren alten Bewohnern einverleibte. Dieſe Vermiſchung brachte in das Romaniſche neue deutſche Wörter und Wortfügungen. Der Geiſt der Geſelligkeit aber, den die Eroberer in dieſe Provinz mitbrachten, ihre guten Geſetze, ihre gute Verwaltung, und der Entſchluß, den die Sieger faßten, die Sprache der Beſiegten zu lernen und zu reden, bildeten und verfeinerten das Walloniſch-romaniſche in der Normandie ſchneller als in irgend einer andern Provinz von Frankreich. Rollo wurde im J. 912 als Herzog anerkannt, und anderthalb Jahrhunderte ſpäter hatte einer ſeiner Nachfolger, Wilhelm der Eroberer, ſeine und ſeines Volks Eigenliebe dergeſtalt an die romaniſche Sprache geknüpft, daß er ſie in England einführte, und ſich bemühte, ſie durch ſtrenge Geſetze an die Stelle der Sprache des be-

ſiegten Volks zu ſetzen, welche halb und halb die Sprache ſeiner Vorfahren war.

Wirklich gingen von der Normandie die erſten Schriftſteller und die erſten Dichter aus, welche die franzöſiſche Sprache aufweiſen kann. Die Geſetze, die Wilhelm der Eroberer (geſtorben im J. 1087) England gab, ſind das älteſte Walloniſch-romaniſch geſchriebene Buch, das auf uns gekommen iſt. Nach dieſem diplomatiſchen Denkmal ſind die beiden erſten literariſchen Werke, die eine beginnende Ausbildung der Sprache von Oui anzeigen, das Buch der Brittonen oder Brut, eine fabelhafte Geſchichte der erſten Könige Englands, in Verſen geſchrieben im J. 1155, und der Roman vom Löwenritter, zu derſelben Zeit geſchrieben, beide in der Normandie oder von Normännern. *)

*) Es giebt mehrere Abſchriften des Romans vom Brut; diejenige, die ich durchblättert habe, befindet ſich auf der pariſer Bibliothek unter No. 27. Sie fängt mit den Verſen an:

Qui velt oïr, qui velt savoir
De roi en roi et d' hoir en hoir
Qui cil furent, et dont ils vinrent
Qui Engleterre primes tinrent,
Queus rois y a en ordre eu
Qui ainçois et qui puis y ſu,
Maistre Gasse l' a translaté
Qui en conte la vérité,
Si que li livres la devisent.

Der Romancier beginnt hierauf ſeine Geſchichte von weit her; er hebt ſie an:

Por la veniance de Paris
Qui de Gresse ravit Hélène.

In dieſem und den folgenden Citaten habe ich mich nicht ängſtlich an die alte Orthographie gehalten: ſie iſt weſentlich für das Studium der Sprache, nicht um den Geiſt der alten Poeſie kennen zu lernen. Durch die Veränderung einiger Buchſtaben habe ich dem Leſer unnütze Schwierigkeiten zu erſparen geglaubt.

Den dritten Platz giebt man dem Rou der Normänner oder dem Buche von Raoul, verfaßt von Gaſſe im J. 1160, um die Anſiedelung dieſer Völker in der Normandie zu erzählen. Nach Verlauf von wenig Zeit ſah man in derſelben Sprache die Ritterromane erſcheinen. Der erſte von allen war Triſtan von Léonois, geſchrieben in Proſa gegen das J. 1190. Einige Jahre nachher ſchrieb man den heiligen Graal und den Lancelot, und dieſe Romane hatten ihren Urſprung gleichfalls in der Normandie oder an dem Hofe der Könige von England. Vor dem Jahre 1200 überſetzte ein Ungenannter das Leben Carls des Großen ins Franzöſiſche, und vor dem J. 1213 ſchrieb Geoffroi de Ville-Hardouin die Geſchichte der Eroberung von Conſtantinopel ebenfalls franzöſiſch.

Unter den zu dieſer Zeit geſchriebnen Büchern iſt das Gedicht von Alexander eins von denjenigen, die des höchſten Rufs genoſſen haben. Es ſcheint, daß es gegen das J. 1210 unter der Regierung Philipp Auguſts ans Licht trat, und man bemerkt darin mehrere ſchmeichelhafte Anſpielungen auf die Ereigniſſe an dem Hofe dieſes Fürſten. Es iſt nicht das Werk eines Einzelnen, ſondern eine Reihe von Romanen und Wundergeſchichten, woran wenigſtens neun berühmte Dichter jener Zeit gearbeitet haben. Die bekannteſten darunter heutiges Tags ſind Lambert li Cors (der Kleine), Alexandre de Bernay, ſein Fortſetzer, und Thomas de Kent. Alexander, vielleicht der einzige von den Helden Griechenlands, der im Mittelalter bekannt war, erſchien hier nicht in der Pracht der alten Zeiten, ſondern des Ritterthums. Unter den verſchiednen Theilen dieſes Gedichts heißt der eine li Roumans de tote Chevalerie, weil Alexander darin als der größte und edelſte der Ritter erſcheint; ein andrer le Voeu du Paon, weil dieſe ritterliche Verpflichtung als ſchon am Hofe des macedoniſchen Helden üblich beſchrieben wird. Der hohe Ruf dieſes Gedichts, das allgemein geleſen und in mehrere Sprachen überſetzt

wurde, hat dem Alexandriner, worin es geſchrieben, und der für die Franzoſen vorzugsweiſe der heroiſche Vers geworden iſt, ſeinen Namen gegeben. *)

Alſo erlangte die walloniſch-romaniſche Sprache im zwölften Jahrhundert eine Literatur; es geſchah dies ungefähr hundert Jahre nach der provençaliſch-romaniſchen; und die Kriege der Albigenſer, die zu der nemlichen Zeit die Bewohner beider Hälften von Frankreich vermiſchten, trugen vielleicht dazu bei, den Geſchmack an der Dichtkunſt demjenigen der beiden Völker mitzutheilen, das am längſten in dem Zuſtande der Barbarei geblieben war, und das, erſt gegen das Jahr 1220, auch eine lyriſche Poeſie, Lieder, Virelai's, Balladen und Sirvente's hatte. Seine Erzähler und Dichter ließen ſich, indem ſie den Namen Troubadour mit der franzöſiſchen Endung überſetzten, Trouveren nennen.

Es ſcheint, daß bis auf einen Unterſchied in der Sprache die Troubadouren und Trouveren einander ungefähr

---

*) Die frühern Gedichte waren in achtſylbigen, paarweis gereimten Verſen, wobei man zwar männliche und weibliche unterſchied, aber ohne daß der Dichter die Regel beobachtete, die wir heut befolgen, damit zu wechſeln. In dieſen nemlichen achtſylbigen Verſen ſind faſt alle Mährchen geſchrieben. Der zwölfſylbige Alexandriner mit der Cäſur in der Mitte zerfiel für das Ohr ungefähr in zwei gleiche Verſe, und zwar auf eine noch läſtigere und eintönigere Weiſe als heut zu Tage, weil der Dichter damals es nicht vermied, in der Mitte des Verſes, nach der Cäſur, eine ſtumme Sylbe zu laſſen. Die Italiener in ihren leoniniſchen Verſen und die Spanier in ihren Verſen de arte mayor, haben denſelben Fehler und dieſelbe Eintönigkeit. Man kann es in folgendem Eingange des Gedichts auf Alexander wahrnehmen:

Qui vers de riche estoire veut entendre et oïr,
Pour prendre bon exemple de prouesse cueillir,
La vie d' Alexandre, si com je l' ai trovée
En plusieurs leus écrite et de boche contée .... u. ſ. w.

gleich an Verdienſt, gleich unterrichtet oder unwiſſend, auf gleiche Weiſe berufen, an den Höfen zu leben und hier ihre Erfindungen und Dichtungen zum Beſten zu geben, auf gleiche Weiſe mit den Rittern vermiſcht, endlich auf gleiche Weiſe von Jongleurs und Minſtrels begleitet, in allen ihren Erzeugniſſen einander gleichen mußten; und doch iſt nichts verſchiedner, als die Werke dieſer beiden Menſchenclaſſen. Faſt alles, was uns von der Poeſie der Troubadouren verblieben, iſt lyriſch, faſt alles, was uns von der Poeſie der Trouveren verblieben, iſt epiſch. Zwar machen die Provençalen Einwendungen gegen das Urtheil, das man von ihren Dichtern gefällt, denen die Anhänger der Trouveren allen Erfindungsgeiſt abgeſprochen haben; ſie ſagen, daß man in mehrern Gedichten der Troubadouren *) eine große Menge von Novellen, Romanen und Fabeln aufgezählt findet, die ein Jongleur wiſſen mußte, um an den Höfen zu gefallen, und die entweder verloren oder nur in der Sprache von Oïl aufbehalten ſind; ſie ſetzen hinzu, daß unter den Gedichten der Trouveren mehrere provençaliſchen Urſprungs ſcheinen, weil der Schauplatz oft in der Provence iſt, und ſie nehmen an, daß die Trouveren ſich begnügt hätten, Romane und Mährchen zu überſetzen, deren Erfinder ſie nicht waren. Aber es wäre ein ſeltſames Ungefähr, das einzig die Geſänge der Provençalen und die Erzählungen der Franzoſen erhalten hätte, wenn nicht der Geiſt beider Nationen in dieſer Hinſicht einander weſentlich entgegengeſetzt wäre.

Die Geſchichte jedes Troubadouren iſt mehrmals beſchrieben worden; die von Noſtradamus herausgegebnen, die von Sainte-Palaye geſammelten und von Millot neu bear-

---

*) Unter andern in dem Rath an einen Sänger von Giraud de Calanſon, wovon wir einen Auszug gegeben und der in das Jahr 1210 gehört. S. Pappon, Lettres sur les Troubadours, S. 225 bis 227.

beiteten ſind ſämtlich romanhaft; es ſind Liebſchaften mit großen Damen, Leiden, ritterliche Großthaten. Die Trouveren ſind viel dunkler; man kennt kaum die Namen Einiger unter ihnen, man weiß faſt nichts von der Geſchichte der berühmteſten, oder wenn man einige Züge davon vorfindet, ſo haben ſie nichts Anziehendes oder Abentheuerliches.

Die Trouveren haben uns Ritterromane und Mährchen hinterlaſſen; auf erſtern gründet ſich eigentlich der Ruhm des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts. Das ganze Ritterthum, das plötzlich in dieſen Romanen erſcheint, dieſer Heroismus von Ehre und Liebe, dieſe Aufopferung der Stärkſten für die Schwächſten, dieſer Adel, dieſe überall als Muſter aufgeſtellte und faſt immer in den härteſten Proben triumphirende Charakterreinheit; dieſes ſo neue, ſo ſehr von dem, was man ſowohl im Alterthum als in den Erfindungen der andern Völker geſehn hatte, verſchiedne Uebernatürliche ſetzen eine Kraft, einen Glanz der Einbildungskraft voraus, die nichts vorbereitet hat und nichts erklärt.

Man wendet ſich nach allen Seiten, um die erſten Erfinder des Rittergeiſtes aufzufinden, der in den Romanen des Mittelalters glänzt, und man iſt immer gleich verwundert, wenn man ſieht, wie wenig dieſer Aufſchwung des Genie's vorbereitet war. Umſonſt würde man in den Sitten oder in den Fabeln der Germanen den Urſprung des Ritterthums ſuchen; dieſe Völker, obgleich ſie die Frauen hochſchätzten und ſie zu den Rathsverſammlungen und dem Dienſte der Götter zuließen, hatten mehr Achtung als Zärtlichkeit für ſie. Die Galanterie war ihnen unbekannt, und ihre tapfern, wackern, aber rohen Sitten ließen eine ſo erhabne Entwickelung der Geſinnung und des Heldenmuths wenig vorausſehn; ihre Phantaſie war düſter, die übernatürlichen Mächte, welche der Aberglaube ihnen erſchuf, waren ſämtlich bösartig. Das älteſte Gedicht Deutſchlands, das Nibelungenlied, iſt in der Form, worin wir es heutiges Tags haben, ſpäter als die erſten franzöſiſchen Romane und

kann durch ſie modificirt worden ſein; indeß ſind ſeine Sitten nicht die Sitten des Ritterthums. Die Liebe hat hier wenig Antheil an den Handlungen; die Krieger haben ein ganz anderes Intereſſe, ganz andre Leidenſchaften als der Galanterie; die Frauen treten wenig hervor, ſie ſind nicht der Gegenſtand einer Verehrung, und die Männer ſind nicht durch ihre Verbindung mit ihnen milder und geſitteter geworden; während die Erfinder des romantiſchen Ritterthums, um Helden zu ſchildern, die glänzendſten Züge aller Völker, mit denen ſie in Berührung waren, die deutſche Redlichkeit, die franzöſiſche Galanterie und die reiche Phantaſie der Araber zu vereinigen wußten.

Bei dieſen letztern haben Manche den erſten Urſprung der Ritterromane geſucht. Auf den erſten Anblick ſcheint dieſe Meinung natürlich und ſtützt ſich auf viele Thatſachen. Sehr alte Romane ſchildern das Ritterthum als ebenſowohl bei den Mauren wie bei den Chriſten eingeführt; ſie bringen mauriſche Ritter auf den Schauplatz; und alle Geſchichtſchreiber, Erzähler und Dichter Spaniens geben den Mauren ritterliche Sitten; ſo erſcheint Ferragus oder Fier-à-Bras, der tapferſte, der wackerſte der mauriſchen Ritter, ſchon in ſeinem ganzen Ruhm in der Chronik Turpins, die früher als alle Ritterromane iſt. Dieſelbe Chronik beſtätigt (Kap. XX.) daß Carl der Große den Orden der Ritterſchaft von Galafron Emir (admirantus), ode einem Sarazenenfürſten von Coleto in Provence empfangen habe. So thut Bernard del Carpio, der älteſte Held des chriſtlichen Spaniens, ſich faſt nur in dem Heere der Mauren durch hohe Ritterthaten hervor; ſo iſt die Geſchichte der Bürgerkriege von Grenada nur ein Ritterroman; und in der Diana von Montemayor wird das einzige ritterliche Abentheuer, das dieſer Schäferwelt eingemiſcht iſt, zu den Mauren verſetzt, nemlich die Erzählung von Abindarraes, einem der Abencerragen von Grenada, und der ſchönen Xarifa. Die alten Romanzen der Spanier und das älteſte ihrer Ge-

dichte, das vom Cid, geben vom zwölften Jahrhundert an, den Arabern dieſelben Sitten; der ganze Theil Spaniens, den die Mauren eingenommen haben, iſt auf allen Anhöhen mit feſten Schlöſſern bedeckt; jeder kleine Fürſt, jeder Herr, jeder Scheik hatte ſich unabhängig gemacht; es gab, wenigſtens in Spanien, eine Art von arabiſchem Lehnweſen und einen Freiheitsſinn, der im allgemeinen nicht der Geiſt des Islamismus iſt. Die Begriffe von der Ehre, die einen ſo großen Einfluß nicht allein auf das Ritterthum, ſondern auch auf unſre ganze neuere Bildung gehabt haben, ſind den Arabern eigenthümlicher als den germaniſchen Völkern; von ihnen iſt jene Heiligkeit der Rache, jene ſo zarte Würdigung der Beleidigungen und Kränkungen zu uns gekommen, die ſie antreibt, ihr und ihrer ganzen Familie Leben aufzuopfern, um einen Flecken von ihrer Ehre zu waſchen, die im J. 1568 ganz Alpuxarra von Grenada in Aufſtand brachte und funfzigtauſend Mauren umkommen ließ, um einen Schlag zu rächen, den Don Juan de Mendoza dem Don Juan de Malec, einem Abkömmling der Aben-Humeya mit einem Stock gegeben hatte.

Die Verehrung der Frauen ſcheint noch jenen von der Sonne gebrannten Völkern eigen; ſie lieben ſie mit einer Leidenſchaft, mit einer Wuth, wovon bei uns weder das wirkliche Leben noch die Romane auch nur irgend einen Begriff geben; ſie betrachten ihre Wohnung als ein Heiligthum, ein Wort, das man über ſie ausſpricht, als eine Läſterung, und die ganze Ehre des Mannes als in den Händen derjenigen ruhend, die er liebt. Der Zeitpunkt, wo das Ritterthum entſtand, iſt genau derſelbe, wo die Moral der Araber den höchſten Gipfel der Feinheit und Spitzfindigkeit erreicht hatte, wo die Tugend der Gegenſtand ihrer Begeiſterung war, und wo die Reinheit der Sprache und der Gedanken bei ihren Schriftſtellern die Verderbtheit der unſrigen beſchämt. Kurz, von allen Völkern Europa's

ſind die Spanier die ritterlichſten; und ſie ſind die einzigen, die unmittelbar in der Schule der Araber geweſen.

Aber wenn das Ritterthum eine arabiſche Erfindung iſt, woher kommt es, daß man nicht mehr Spuren davon in ihren Schriften findet? woher kommt es, daß die erſten romantiſchen Erfindungen nicht von den Spaniern und Provençalen zu uns gekommen ſind? woher kommt es vornemlich, daß der Schauplatz der erſten Romane weit von ihnen entfernt, zwiſchen Frankreich und England, in ein Land verſetzt worden iſt, auf welches ſie nicht den geringſten Einfluß hatten.

Die Ritterromane zerfallen in drei ſehr verſchiedne Claſſen: ſie knüpfen ſich an drei verſchiedne Epochen in der erſten Hälfte des Mittelalters, und ſtellen drei Geſellſchaften, drei Heere fabelhafter Helden auf, die unter einander keine Gemeinſchaft gehabt haben. Die allmählige Ausbildung und der eigenthümliche Charakter dieſer drei romantiſchen Mythologien iſt vielleicht das, was auf die erſte Erfindung der ganzen Gattung das meiſte Licht werfen muß.

Die erſte Claſſe der Ritterromane hat die Heldenthaten des Arthus, eines Sohnes Pandragons, des letzten britanniſchen Königs, verherrlicht, welcher England gegen den Einfall der Angel-Sachſen vertheidigte. An den Hof dieſes Königs und ſeiner Gemalin Ginievra knüpfen ſich ſowohl der Zaubrer Merlin als die Einrichtung der Tafelrunde, und alle die tapfern Ritter, Triſtan, Lanzelot, u. ſ. w. Der erſte Urſprung dieſer Geſchichte findet ſich in dem Roman des Brut von Meiſter Gaſſe, der im Texte ſelbſt die Jahrszahl 1155 hat. In dieſer fabelhaften Chronik findet ſich ſchon der König Arthus, die Tafelrunde und der Seher Merlin; *) aber die ſpätern Romane vollendeten

*) Der Verfaſſer des Romans vom Brut, der ſich ſchon auf das Anſehn der älteſten Geſchichten zu ſtützen ſucht oder vielmehr alle Ueberlieferungen, alle hiſtoriſchen und poetiſchen

dieſe Schöpfung und machten aus dem Hofe des Arthus eine lebende Welt, deren ſämmtliche Perſonen nicht weniger bekannt waren, als es heut zu Tage die Perſonen des Hofes Ludwigs XIV. ſind. Der Roman Merlins, eines Sohns des Teufels und einer britanniſchen Dame, die zur Zeit des Königs Vortiger lebte, erzählt ſowohl von den großen Kriegen Uter's und Pandragon's gegen die Sachſen, als von der Geburt des Arthus, von ſeiner Jugend, von den Wundern, durch welche der Prophet des Ritterthums die Stiftung der Tafelrunde beſtätigt, und von den Prophezeihungen, die er nachgelaſſen hat, zu denen die Romanendichter der ſpätern Zeiten zurückgegangen ſind. Der Roman vom heiligen Graal, von Chriſtian von Troyes im zwölften Jahrhundert geſchrieben, verknüpft das britanniſche Ritterthum mit der bibliſchen Geſchichte. Der Kelch, woraus der Erlöſer während ſeiner Kreuzigung getränkt wurde, hat bei den Romanendichtern den Namen des heiligen Graal; ſie geben an, daß er nach England gebracht und von den Rittern der Tafelrunde, Lanzelet vom See, ſeinem

---

Kenntniſſe, die noch zu ſeiner Zeit im Umlauf waren, in Verſe bringt, ſtellt Arthus und ſeine zwölf Pairs als unterhandelnd mit dem römiſchen Kaiſer dar.

Artus fut assis à un dois,
Environ lui contes et rois,
Et sont doze hommes blancs venus,
Bien atornés et bien vestus.
Deux et deux en ces palais vindrent,
Et deux et deux les mains se tindrent,
Douze estoient, et douze Romains;
D' olive portent en lors mains,
Petit pas ordinairement,
Et vindrent moult avenamment.
Parmi la sale trespassèrent,
Al roi vindrent; le saluèrent,
De Rome, se disant, venoient etc.

Manuſcripte der pariſer Bibl. 27.

Sohn Galaad, Parzival von Wallis, und Boort, von denen jeder wieder ſeine Geſchichte hat, erobert wurde. *) Der König Arthus, Fürſt Gaulvain, ſein Neffe, Perlevaux, Neffe des Fiſcherkönigs, Meliot von Logres, Meliaus von

*) Der Originalroman vom heiligen Graal findet ſich auf der Bibliothek zu Paris, unter der Nummer 7523. Es iſt ein ſehr ſtarker Band in Quart mit geſpaltenen Columnen geſchrieben, der allein die Geſchichte faſt aller Ritter der Tafelrunde enthält. Später wurde er in Proſa überſetzt, und man findet ihn mit gothiſchen Lettern gedruckt, Paris 1516, in Folio. Aber Chriſtian von Troyes, der ihn in Verſen geſchrieben hatte, kann mit vollem Recht unter die beſten Dichter dieſer erſten Jahrhunderte der Sprache gezählt werden; es iſt zugleich Wohlklang in ſeinen Verſen und Empfindung in ſeinen Erzählungen. Am Anfange des Romans ſieht man eine Mutter, die, nachdem ſie ihren Gatten und ihre beiden älteſten Söhne in den Schlachten verloren hat, ſich bemüht, den dritten von den Waffen und der Laufbahn des Ruhms entfernt zu halten, ihn auf einem einſamen Schloſſe unter ihren Augen zu bewachen, und ihm die Ritter ſelbſt dem Namen nach zu verbergen. Aber der junge Edelknabe begegnet, indem er ſeine Bauern beſucht, die auf den Feldern ſäen, Kriegern und irrenden Damen; er wird ſogleich von dem Durſt nach Abentheuern befallen; er läßt ſich von ſeiner Mutter die Geſchichte ſeiner Familie erzählen und bricht ſogleich auf, um den König zu bitten, ihn als Ritter zu wappnen.

Biaux fils, fait elle, diex vos doint
Joie, plus que ne m'en remaint,
Vous doint-il où que vous aillez . . . .
Quand li varlet fut éloigné,
Le giet d'une pierre menue
Se regarda, et vit chaüe
Sa mère, au chief du pont arrière,
Et fut pasmée en tel manière
Comme s'el fut pasmée morte.

In einem andern minder berühmten Romane deſſelben Chriſtians von Troyes ſieht man ihn mit vieler Naivetät die Ueberzeugung äußern, daß Frankreich zu ſeiner Zeit dieſelbe Periode des

Dännemark, ſind lauter Helden dieſes erlauchten Hofs; und die Abentheuer eines jeden ſind von verſchiednen Romanendichtern mit derſelben Miſchung von Naivetät, Größe, Galanterie und Aberglauben erzählt worden. Der Roman von Lanzelot vom See wurde von Chriſtian von Troyes angefangen, aber nach deſſen Tode von Gottfried von Ligny fortgeſetzt; der Roman von Triſtan, einem Sohne des Königs Meliadus von Léonois, der erſte von allen, die in Proſa geſchrieben wurden, und der am häufigſten von den alten Schriftſtellern angeführte, wurde im J. 1190 von einem Trouveren, deſſen Namen man nicht weiß, geſchrieben. *)

Ruhms und der Gelehrſamkeit erreicht habe, die vormals Rom und Griechenland verherrlichte. Es iſt zu Anfang eines Romans von Alexander, einem Sprößling des Königs Arthur. Bibliothek zu Paris, Handſchrift 7498, 3.

Ce nos ont nos livres appris
Que Grèce eut de chevalerie
Le premier loz, et le clergie (savoir);
Puis vint chevalerie à Rome
Et ja de clergie la some,
Qui ore est en France venue,
Dieu doint qu'elle y soit retenue
Et que li leus li abellisse,
Tant que ja de France ne isse
L'onor qui s'y est arrêtée,
Dont elle est prisée et dotée
Mieux des Gréjois et des Romains.

*) In der Ausgabe von Paris 1533, in klein Folio, findet man im erſten Capitel: Je Luce chevalier, seigneur du chateau du Gast, voysin prochain de Salesbiere en Angleterre, ay voulu rediger et mettre en volume l'histoire autentique des vertueux, nobles et glorieux faits du très-vaillant et renommé chevalier Tristan, fils du puyssant roy Meliadus de Leonnoys." Aber dieſer Ritter Luce iſt ein neuer Ordner, nicht der urſprüngliche Verfaſſer des Romans.

Wenn man dieſe zahlreiche Heldenfamilie und den Schauplatz, auf welchen ſie geſtellt iſt, prüft, befeſtigt man ſich in der Meinung, daß die Normänner die wahren Urheber dieſer neuen dichteriſchen Welt geweſen. Von allen Völkern des alten Europa's hatten ſich in den Jahrhunderten, die dieſer Literatur vorhergingen, die Normänner als die verwegenſten und unerſchrockenſten gezeigt. Ihre Unternehmungen auf Dänemark und Norwegen, auf alle Küſten von Frankreich und England, in platten und offnen Fahrzeugen, in welchen ſie die ſtürmiſchen Meere durchſchifften, die Flüſſe hinauffuhren und mitten im Frieden Völker überfielen, die ihr Daſein nicht ahneten, ſetzen heutiges Tages durch ihre Kühnheit die Phantaſie in Erſtaunen und Verwunderung. Andre Normänner durchzogen die unbekannten Wüſten Rußlands. Das Schwert in der Fauſt brachen ſie ſich Bahn durch treuloſe und blutdürſtige Völker, und kamen nach Conſtantinopel, wo ſie die Leibwache der Kaiſer bildeten; mit ihrem Blute erkauften ſie den Genuß der Früchte des Südens; die Begierde nach Feigen iſt noch heut zu Tage auf Island die Benennung der heftigſten Begierde, jener Begierde, die ihre Väter zu ſo ſeltſamen Abentheuern zog. Andre Normänner ließen ſich in dem Rußland ſelbſt nieder, das ihre Landsleute durchzogen; ihr ungezähmter Muth, den die Liſt ſtets unterſtützte, machte ſie bald daſelbſt mächtig; ſie ſtifteten hier die Dynaſtie der Warag oder Warangier, die bis zum Einbruch der Tartaren dauerte. Als eine mächtige Colonie von Normännern ſich in Frankreich niedergelaſſen, und indem ſie Neuſtrien ihren Namen gab, die Sprache wie die Geſetze des Volks angenommen hatte, unter welchem ſie leben ſollte, entſagte ſie dennoch nicht der Liebe zu fernen Unternehmungen; und die Eroberungen der Normänner ſetzen in Erſtaunen durch ihre Kühnheit und durch den verwegnen Geiſt, der jeden Einzelnen leitete. Um den Anfang des elften Jahrhunderts eroberten einige abentheuernde Pilgrimme, von Frömmigkeit und

Neugierde in das Königreich Neapel gezogen, nach und nach Apulien, Calabrien und Sicilien. Kaum funfzig Jahre waren verfloſſen, ſeit der erſte von ihnen den Weg nach dieſen entfernten Ländern kennen gelernt hatte, als Robert Guiscard in Einem Jahre die beiden Kaiſer des Morgen- und Abendlandes vor ihm fliehen ſah. In der Mitte des elften Jahrhunderts (1066) eroberte ein Herzog von Normandie England; zu Anfang des folgenden Jahrhunderts ſtiftete ein Normann (Bohemund) das Fürſtenthum von Antiochien und die Abentheurer des Nordens ließen ſich ſogar mitten in Syrien nieder.

Dieſes ſo thätige, ſo unternehmende, ſo unerſchrockene Volk kannte in ſeiner Muße keine andere Erholung, als Erzählungen von Abentheuern, Gefahren und Schlachten zu hören: es war ihm Bedürfniß, daß man unaufhörlich ſeine Phantaſie erregte, indem man es von dem großen Haſardſpiel des menſchlichen Lebens unterhielt. Gern ſah es jeden Helden allein irren, allein kämpfen, allein und durch ſeine eignen Kräfte alles erlangen, wie Wilhelm mit dem eiſernen Arm Osmund, Robert, Roger, Boemund zu einer dem Andenken der Menſchen noch gegenwärtigen Zeit zu thun gewußt hatten; ſie verlangten vor allem Tapferkeit; die andern ritterlichen Tugenden kamen nicht ſo ſchnell in Achtung; und die Nation, bei der einer der Helden den Beinamen Guiscard (der Liſtige oder der Schelm) ſelbſt angenommen hatte, verdammte bei weitem nicht ſo ſtreng die Treuloſigkeit wie die Feigheit. So wird gleich im Anfange des Romans von Lanzelot geſagt, daß ſein Vater „einen Nachbarn hatte, „welcher markte (gränzte) mit ihm durch Berry, damals das „wüſte Land genannt; dieſer Nachbar hatte den Namen „Claudas; er war Herr von Bourges und dem Lande um„her; Claudas war König, ein gar großer Ritter und klug, „aber zum Bewundern verrätheriſch.“*) Sie miſchten die

*) S. das erſte Capitel des Romans von Lanzelot vom See, S. 1

Liebe in ihre Erzählungen; die Poeſie keines Volks hat je ihrer entbehren können: aber dieſe Liebe hatte noch nicht jenen Charakter von Standhaftigkeit, Reinheit, Zartheit, den ſie von den ſpaniſchen Romanciers erhielt, und der den zärtlichern und zugleich glühendern Leidenſchaften der ſüdlichen Völker angehört. Das Uebernatürliche endlich war nicht bis zu dem Grade von Eleganz gekommen, zu welchem die Bekanntſchaft mit den ſüdlichen Dichtungen die ſpätern Romanciers gelangen ließ. Da ſind noch nicht Genien, die über alle Wunder der Künſte und der Natur verfügen, die mit einem Worte Zauberſchlöſſer erſchaffen, wo auf die Befehle der Zauberer alles vereinigt iſt, was die Sinne verblenden oder entzücken kann; da ſind nur Feen, eine Art mächtiger und dennoch abhängiger Hexen, die auf das Schickſal des Menſchen einwirken, die aber oft auch ſeines Schutzes bedürfen. Ihr Daſein war ein Glaubensartikel bei allen nordiſchen Völkern während des Heidenthums; ſie waren damals die Prieſterinnen der düſtern Waldgötter, ihre Dolmetſcherinnen und Werkzeuge. Das Chriſtenthum hatte die Normänner nicht gelehrt, ihre Macht zu leugnen, ſondern nur ſie einem andern Urſprung zugeſchrieben. Die Ausübung einer Religion, der man entſagt hatte, wurde als Zauberei angeſehen, und die Macht der Feen war eine Modification der Macht des Teufels. „Zu dieſer Zeit (ſagt „der Verfaſſer des Romans von Lanzelot *), wurden Feen „alle diejenigen genannt, die ſich mit Bezauberungen und „Hexenkünſten abgaben; und deren waren damals viele, „beſonders in Großbritannien; und ſie kannten die Kraft „und Tugend der Worte, der Steine, der Kräuter, wo„durch ſie ſtets in Jugend, Schönheit und großem Reich-

---

Ausgabe von Paris in 3 B. in Fol. 1533, mit gothiſchen Buchſtaben.

*) S. den erſten Theil des Lanzelot vom See, Seite 6.

„thum erhalten wurden: dieſe nun hatte alles gelernt, was „ſie wußte von der ſchwarzen Kunſt, von Merlin, dem Pro„pheten bei den Engländern, der alle Wiſſenſchaft inne hat„te, die von Teufeln kommen kann. Nun war genann„ter Merlin ein vom Weibe mittelſt eines Teufels empfan„gener Menſch, und wurde das Kind ohne Vater genannt.“

Die Helden des Ritterthums reiſen unaufhörlich von Frankreich und der Bretagne nach England, Schottland und Irland; viele Königreiche werden genannt; man ſieht Könige von Logres, von Léonois, von Cornwallis und noch zwanzig andre auftreten; aber alle ſcheinen in einen ſehr engen Bezirk eingeſchloſſen. Die Provinzen Frankreichs, wohin die Scene oft verſetzt wird, ſind diejenigen, die im elften und zwölften Jahrhundert den Engländern gehörten oder ihnen wohl bekannt waren. Man ſieht nicht leicht Ritterabentheuer in jener ganzen Hälfte von Frankreich, wo die Sprache von Oc geſprochen wurde, noch in den jenſeit Paris gelegnen Ländern. Zuweilen werden die Römer dunkel angedeutet, als ob ihr Reich noch beſtünde; aber die Ritter gehen nicht nach Italien und keine italieniſchen Ritter kommen zu ihnen. *) Weder Spanien noch die Mauren

*) „Während dieſer Zeit waren der König von Cornwallis und der König von Leonnois dem Könige von Gallien unterworfen. Cornwallis gab dem Könige von Gallien hundert Jünglinge und hundert Mädchen und hundert koſtbare Roſſe, und eben ſo viel der König von Leonnois. Und hatte der König von Gallien die Herrſchaft von Rom. Und wiſſet, daß damals alle Länder der Erde Rom Tribut gaben. In Gallien war noch kein Chriſt, alle waren noch Heiden. Der König, der damals in Gallien war, war Maroneus (ohne Zweifel Maroveus), der ein gar kundiger Mann ſeines Geſetzes war. Und nach ſeinem Tode kam der heilige Remy nach Frankreich, der Clovis zum chriſtlichen Glauben bekehrte.“ (Triſtan de Leonnois. Bl. 5.) Uebrigens iſt dieſe Stelle nach der Ausgabe von Paris, 1533, und die älteſten Ausgaben ſind, mit den Hand-

werden je erwähnt; Deutſchland und die nicht an der See gelegnen Länder des Nordens werden ebenfalls übergangen, als ob ſie nicht da wären; kurz der ganze übrige Erdkreis iſt unbekannt. Die Romanciers fügten zu den Ländern, die ſie an und für ſich kannten, nur diejenigen, die ihnen die heilige Schrift angab. Joſeph von Arimathia reiſ't mit Leichtigkeit von Judäa nach Irland, und man ſollte ſagen, daß das Königreich Babylon, woher Triſtan von Leonois durch ſeine Mutter ſeinen Urſprung ableitete, das erſte ſei, das man findet, wenn man die Gränzen von Bretagne überſchritten. Das Land, auf deſſen Umkreis die normänniſchen Romanciers ſich beſchränken, war freilich kein damaliges, und hatte nie ſo beſtanden, wie ſie es darſtellen. Grobe Fehler in der Zeitrechnung verhindern, ihre Fabeln an irgend eine Geſchichte zu knüpfen; und der politiſche Zuſtand, den ſie annehmen, fand wahrſcheinlich nie Statt. Indeß ſcheinen ſie ihre Erdichtungen auf gewiſſe beſtimmte Begriffe zu gründen; die Geographie in ihren Romanen iſt bei weitem nicht ſo verwirrt oder phantaſtiſch wie beim Arioſt: man könnte ſie faſt auf der Karte entwerfen und keine von den Reiſen der Helden würde durchaus unmöglich ſein, wie es die meiſten von den Reiſen Roland's, Rinald's oder Aſtolph's ſind. Der politiſche Zuſtand ſelbſt und die Unabhängigkeit aller jener kleinen Fürſten von Armorica hat wohl einigen Grund in der Geſchichte; es hat ſich eine dunkle Kunde von einem Bündniſſe der Völker von Armorica zur Zeit des Verfalls des abendländiſchen Kaiſerthums, um ſich gegen die Barbaren zu vertheidigen, aufbehalten, das wohl mit der Regierung Arthurs und den letzten Anſtren-

---

ſchriften verglichen, ſehr modern; man erkennt hier den Einfluß der ſpätern Zeiten. In den auf der Bibliothek zu Paris befindlichen Handſchriften würde man den Geiſt des zwölften Jahrhunderts ohne Vermiſchung finden.

gungen der Bretagner, um ſich gegen die Sachſen zu vertheidigen, zuſammenfallen möchte. *)

Der Schauplatz, den man für dieſe Romane gewählt hat, ſcheint mir über ihren erſten normänniſchen Urſprung keinen Zweifel übrig zu laſſen. Vielleicht wird man fragen, warum die Normänner alle ihre Helden aus einem fremden Geſchlechte gewählt, und warum, wenn ſie die Erfinder des romantiſchen Ritterthums geweſen, ſie es nicht an die wahrhaft ritterlichen Unternehmungen ihrer eignen großen Männer geknüpft haben; aber wir haben geſehn, daß einer unter ihnen es verſucht hatte, und daß der Rou oder Raoul der Normänner zu gleicher Zeit mit dem Brut geſchrieben worden, in der Abſicht, den Ruhm des Stifters des Herzogthums Normandie, ſeiner Vorfahren und ſeiner Waffengefährten zu erheben. Wie dieſer zweite Roman offenbar mit geringerm Talent abgefaßt war, machte er auch weniger Eindruck auf die Nation und fand keine Nachahmer. Als dagegen die Romane vom heiligen Graal, von Merlin, von Triſtan von Leonois, von Lanzelot vom See, abgefaßt wurden, war die äußere Einfaſſung für alle andern gegeben, waren die Perſonen ſchon bekannt und

*) Der Bund von Armorica oder von den zwiſchen der Mündung der Seine und Loire gelegnen Küſtenprovinzen bildete ſich unter der unglücklichen Regierung des Honorius, gegen 420, und dauerte bis zur Unterwerfung der nemlichen Provinzen unter Clodwig, nach 497. Der lange Kampf zwiſchen den Angelſachſen und den Bretagnern um den Beſitz von England dauerte von 455 bis 582. Arthus, Fürſt der Silurer und erwählter König der Bretagner, ſcheint in dieſem Kriege erſt nach Vortimer und Vortiger, welche lange die bretagniſchen Heere zum Siege führten, befehligt zu haben. Seine Regierung muß alſo gegen das Ende des fünften Jahrhunderts geſetzt worden, und er war, wenn er exiſtirt hat, ein Zeitgenoſſe Clodwigs.

der Romanendichter durfte nur die Verknüpfung der Abentheuer verändern. Ueberdies betrachteten ſich die Normänner, die Feinde der Angelſachſen, die ſie unterworfen hatten, vielleicht als die Rächer der Bretagner, deren Ruhm ſie wiederherſtellen wollten.

Eine zweite Familie von Ritterromanen bilden die Amadiſſe, deren Beſitz man mit gutem Grunde der franzöſiſchen Literatur ſtreitig macht. Dieſe Romane ſind ungefähr auf einerlei Schauplatz verſetzt mit den Romanen der Tafelrunde; er iſt ebenfalls Schottland, England, Bretagne, Frankreich; aber die Orte ſind weniger beſtimmt, ſie haben nicht mehr irgend eine Localfarbe, und ihre Namen, ſtatt von den Gegenſtänden genommen zu ſein, ſcheinen aus frühern Ritterbüchern entlehnt. Die Zeiten ſind durchaus fabelhaft; die Regierung Perions, Königs von Frankreich, Languines, Königs von Schottland, Lisvard's, Königs von Bretagne, möchte mit keiner einzigen hiſtoriſchen Erinnerung übereinſtimmen, und die Geſchichte der Amadiſſe knüpft ſich an keine Revolution, an kein großes Ereigniß. Amadis von Gallien, der erſte dieſer Romane und das Muſter aller andern, wird von den Völkern ſüdlich von den Pyrenäen als das Werk des Vasco Lobeira, eines Portugieſen, der zwiſchen 1290 und 1325 lebte, in Anſpruch genommen. Man muß indeß eingeſtehn, daß, wenn er das Werk eines Portugieſen iſt, man ſich wundern darf, daß dieſer den Schauplatz nach Frankreich und genau in daſſelbe durch die Romane von der Tafelrunde berühmt gewordene Land verſetzt; daß er nicht ſeinen Helden nach Spanien geführt, ihn nicht mit den Mauren in irgend eine Berührung gebracht, deren Kriege immer die größte Angelegenheit aller Spanier waren; kurz, daß er ihn von ſeinen Vorgängern nur durch mehr Feinheit in den Empfindungen, durch mehr Zärtlichkeit und etwas Myſtiſcheres in der Liebe unterſchieden habe. Wenn hingegen, wie die Franzoſen behaupten, Amadis von Gallien von Lobeira nach einem ältern franzöſiſchen Romane nur

übergearbeitet wurde, ſo iſt es ſonderbar, daß dieſer nicht mit den Romanen von der Tafelrunde verbunden war, und daß er eine andere Generation und eine ganz neue Fabel anhebt. *)

Man ſtreitet nicht über die Fortſetzungen und zahlreichen Nachahmungen des Amadis von Gallien, den Amadis von Griechenland und alle Amadiſſe, den Florismart von Hircanien, den Galaor, Floreſtan, Esplandian; alle dieſe Romane ſind unleugbar ſpaniſchen Urſprungs und tragen dieſen Charakter. Der morgenländiſche Schwulſt vertritt hier die alte Naivetät des Styls; die Phantaſie wird hier ausſchweifender und doch unkräftiger; die Liebe iſt gekünſtelter, die Tapferkeit hat mehr Großſprecherei, die Religion nimmt mehr Platz ein, und der Verfolgungseifer blickt ſchon durch. Dieſe Erzeugniſſe waren im höchſten Schwange der Mode, als Cervantes ſeinen unnachahmlichen Don Quixote erſcheinen ließ, und wir verſparen es für dieſen Zeitpunkt der ſpaniſchen Literatur, davon zu ſprechen.

Aber die dritte Familie der Ritterromane iſt ganz franzöſiſch, obgleich ihre größte Verherrlichung dem großen Dichter Italiens verdankt wird, der ſich ihrer bemächtigte: die Romane vom Hofe Carls des Großen und ſeinen Paladinen. Die Geſchichte Carls des Großen, die hervorſtrahlendſte des Mittelalters, hatte den folgenden Jahrhunderten ein Gefühl des Staunens und der Bewunderung zurücklaſſen müſſen; ſeine lange Regierung, ſeine ungemeine Thätigkeit, ſeine glänzenden Siege, ſeine Kriege mit den Sarazenen, den Sachſen, den Lombarden; ſein Einfluß auf Deutſch-

*) Ich habe nur den ſpaniſchen Amadis, gedruckt Sevilla 1547 in Folio, und den franzöſiſchen Amadis, den Nicolas de Herberay aus dem Spaniſchen überſetzt hat, Folioausgabe [illegible], unter Händen gehabt. Unter den Handſchriften müßte man ſowohl die erſten Erzählungen in franzöſiſchen Verſen als auch das alte Werk von Vaſco Lobeira ſuchen, das man in dem Spaniſchen des ſechzehnten Jahrhunderts kaum wiedererkennt.

land, Italien und Spanien, und die Wiederherſtellung des abendländiſchen Kaiſerthums hatten ſeinen Namen in ganz Europa noch lange nachher im Volk erhalten, als man ſchon das Andenken an die Ereigniſſe, die ihn ausgezeichnet, verloren hatte. Er war in der That ein dem Ritterthum angehöriger Held, ein Lichtpunkt mitten in den Finſterniſſen, an den man eine durchaus phantaſtiſche Schöpfung knüpfen konnte.

Es iſt ſchwer, den Zeitpunkt dieſer Schöpfung zu beſtimmen. Das älteſte Denkmal der wunderbaren Geſchichte Carls des Großen iſt die pſeudonyme Chronik Turpins oder Tilpins, Erzbiſchofs von Reims. Alle kommen darin überein, daß der Name dieſes Prälaten, eines Zeitgenoſſen Carls des Großen, untergeſchoben ſei; aber einige Gelehrte haben ſich bemüht, dieſen Betrug auf das zehnte Jahrhundert zurückzuführen; *) und da die Chronik lateiniſch geſchrieben iſt, ſo kann die größere oder geringere Reinheit der Sprache nicht dazu dienen, den Zeitpunkt, wann ſie abgefaßt wurde, zu erkennen zu geben. Die älteſten Handſchriften, die man auf den Bibliotheken zu Paris und des Vaticans aufbewahrt, ſcheinen aus dem elften oder zwölften Jahrhundert zu ſein; die Ueberſetzungen, Nachahmun-

*) Einige Bemerkungen laſſen mich dieſes hohe Alterthum in Zweifel ziehn. In der Einleitung ſagt Turpin, daß ſein Freund Leoprand, an den er ſein Buch richtet, in der Chronik von St. Denis nicht alle Details habe finden können, die er über Carl den Großen geſucht. Das Buch iſt alſo jünger als die Chroniken von St. Denis, die man aber für angefangen hält unter der Regierung Ludwigs VII. Im 18ten Kap. wird geſagt, daß Carl der Große das Land Portugal den Dänen und Flamändern gab (Terram Portugallorum Danis et Flandris); aber der Name Portugal ſelbſt muß erſt mit dieſer Monarchie im zwölften Jahrhundert begonnen haben. Die Chronik Turpins, in zwei und dreißig Kapitel abgetheilt, nimmt in der Ausgabe Eckardt's nur 25 Folioſeiten ein. Germanicarum rerum celebriores vetustioresque Chronographi. 1. Band in Fol. Frankfurt, 1566.

gen, Fortſetzungen haben erſt mit der Regierung Philipp Auguſts angefangen, dem ſeine Hofleute ſchmeicheln wollten, indem ſie ihn mit Carl dem Großen verglichen.

Aus ihrem Inhalt muß man den Zeitpunkt dieſer fabelhaften Chronik zu erkennen ſuchen; ſie muß mit dem Geiſt ihrer Zeit geſtempelt ſein, und was in der That vor allem andern ſowohl in dieſer Chronik als in allen aus ihr entſtandnen Romanen auffällt, iſt der Enthuſiasmus für die heiligen Kriege gegen die Ungläubigen, wovon man keine Spur in den Romanen der Tafelrunde ſieht. Aber was nicht minder bemerkt zu werden verdient, iſt ein Verweilen bei den Kriegen Spaniens, bei den Mauren Spaniens, bei allem was ſpaniſch iſt, welches nicht mit dem Geiſte des erſten Kreuzzugs übereinſtimmt und auf die Vermuthung geführt hat, daß dieſe Chronik das Werk eines Mönchs von Barcelona ſei. Die Chronik des Erzbiſchofs Turpin enthält nur die Geſchichte der letzten Unternehmung Carls des Großen in Spanien, zu welcher er durch ein Wunderwerk von dem Biſchof St. Jacob von Galicien eingeladen wird; ſeine Siege über den mauriſchen König Argoland, die ſonderbaren Kämpfe des Ritters Roland und des Ferragus, den Tod Rolands in Ronceval, und die Rache Carls des Großen. Aber faſt alle die Helden, die man ſpäter mit ſo vielem Glanz im Arioſt ſtrahlen ſieht, werden hier genannt und charakteriſirt, und von hier haben die ſpätern Romanciers das Grundgewebe ihrer Fabeln genommen.

Wenn es wahr iſt, daß man Handſchriften von Turpins Chronik aus dem elften Jahrhundert findet, ſo würde ich ihre Abfaſſung gern in die Zeit verſetzen, wo Alphons VI., König von Caſtilien und Leon, im J. 1085 die Eroberung von Toledo und Neu=Caſtilien machte. Ihm folgte auf dieſer ruhmvollen Unternehmung eine große Menge franzöſiſcher Ritter, die über die Pyrenäen gingen, um an der Seite eines großen Königs die Ungläubigen zu bekämpfen und den Cid, den Helden der Zeit, zu ſehn. Der

Krieg gegen die Mauren Spaniens wurde damals mit einem von jenem, der zwölf Jahre ſpäter den erſten Kreuzzug entzündete, ſehr verſchiednen Religionseifer unternommen. Es galt, Brüdern, Nachbarn beizuſtehn, die denſelben Gott anbeteten und gemeinſchaftliche Beleidigungen rächten, deren Andenken der Romancier erneuern zu wollen ſchien; während der Zweck des erſten Kreuzzugs war, das heilige Grab zu befreien, das Erbe unſres Herrn wieder zu erlangen, und mehr Gott als den Menſchen Hülfe zu bringen, wie es ein Troubadour ausdrückte, den wir ſchon angeführt haben. Dieſer Eifer für das heilige Grab, dieſe nach dem Oſten gerichtete Frömmigkeit erſcheinen keineswegs in der Chronik des Erzbiſchofs Turpin, die jedoch von einem glühenden Fanatismus beſeelt und ganz mit Wundern angefüllt iſt.

Wenn dieſe Chronik, deren Zeugniß Arioſt unabläſſig anruft, und der er eine poetiſche Celebrität verſchafft hat, früher als die erſten Romane der Tafelrunde iſt, ſo ſind die Romane vom Hofe Carls des Großen, welche aus ihr genommen worden, viel ſpäter. Die Chronik Turpins, wie fabelhaft ſie ſein mag, kann ſelbſt nicht als ein Roman betrachtet werden; es ſind abwechelnd unglaubliche Kriegsthaten und Wunder, mönchiſcher Aberglaube gegen den Himmel, mönchiſche Leichtgläubigkeit gegen die irdiſchen Ereigniſſe. Man ſieht hier ſchon einige Zaubereien; das furchtbare Schwert Rolands, Durandal, kann nicht geſchwungen werden, ohne Wunden zu ſchlagen; Ferragus iſt am ganzen Leibe bezaubert und unverwundbar; das ſchreckliche Horn Rolands, auf welchem er in Ronceval bläſ't, um Hülfe zu fodern, wird bis Saint-Jean-Pied-de-Port gehört, wo Carl mit ſeinem Heere war; aber der Verräther Ganelon hält den Monarchen zurück, ſeinem Neffen Hülfe zu bringen. Roland will, da er alle Hoffnung verliert, ſein Schwert ſelbſt zerbrechen, damit es nicht in die Hände der Ungläubigen falle und ſich nie mit Chriſtenblut färbe: er

haut gegen hohe Bäume, gegen Felſen; aber nichts widerſteht der bezauberten Klinge, die ein ſo mächtiger Arm führt: die Eichen werden umgeſtürzt, die Felſen zerſplittern, und Durandal iſt noch unverſehrt. Endlich ſtößt Roland ſie faſt bis ans Heft in einen harten Stein, und indem er ſie mit Gewalt dreht, zerbricht er ſie in ſeinen Händen. Darauf ſtößt er nochmals in das Horn, nicht mehr nach Hülfe, ſondern um den Chriſten ſeine letzte Stunde anzukündigen; und er thut es mit ſolcher Kraft, daß ſeine Adern zerſpringen und er in ſeinem eignen Blute gebadet ſtirbt. Das alles iſt gar poetiſch und zeigt eine glänzende Phantaſie; aber um ein Ritterroman zu ſein, bedürfte es der Frauen und der Liebe, und nie iſt weder von jenen noch von dieſer die Rede.

Der Verfaſſer der Chronik Turpins hatte nicht die Abſicht, in den Augen des Publicums durch eine glückliche Erfindung zu glänzen und die Müßigen durch Wundererzählungen, die ſie für ſolche erkennen ſollten, zu unterhalten; er gab den Franzoſen alle dieſe ſeltſamen Dinge als Geſchichte, und die Lectüre fabelhafter Legenden hatte an den Glauben noch größerer Wunder gewöhnt; auch wurden mehrere dieſer Fabeln in den alten Chroniken von Saint-Denis wieder vorgebracht, deren Zuſammentragung auf Befehl des weiſen Abts Suger, Miniſters Ludwigs des Jüngern (1137 — 1180) begonnen wurde, obgleich dieſes Werk in vollkommen redlicher Abſicht und als die beglaubigte Geſchichte der Zeit abgefaßt wurde. Daher findet man hier, aber abgekürzt, faſt dieſelben Angaben, wie in Turpin, von Roland und ſeinem Zweikampf mit Ferragus, von den zwölf Pairs von Frankreich, von der Schlacht von Ronceval und von den Kriegen Carls des Großen gegen die Sarazenen. Dieſes Bild des Monarchen iſt ebenfalls faſt Wort für Wort aus der Chronik Turpins, Kap. XX. genommen: „Homs fut de cors fort, et de grant estature, et ne mie „de trop grant; sept piez avoit de long à la mesure de

„ses piez; le chief avoit roont, les yeux grans et gros, „et si clers que quant il étoit courrouciés, ils resplendis- „soient ainsi comme escarboucles; le nez avoit grant et „droit, et un petit hault au milieu; brune chevelure, la „ſace vermeille, lie et haligre: et si grant force estoit, „que il estendoit trois ſers de chevaux tous ensemble légié- „rement, et levoit un chevalier armé sur sa paume de terre „jusques amont. De joyeuse, s' épée, coupoit un che- „valier tout armé. . . . u. ſ. w.“

Aber alle dieſe außerordentlichen Dinge, die noch für Geſchichte galten, *) gingen in das Gebiet der Romane über, als alle Kreuzzüge beendigt waren und mit dem Morgenlande bekannt gemacht hatten, am Ende des dreizehnten Jahrhunderts und während der Regierung Philipps des Kühnen (1270 — 1285). Der Waffenkönig dieſes Monarchen, Adenez, ſchrieb in Verſen die Romane von Bertha mit dem großen Fuß (Mutter Carls des Großen), Ogier dem Dänen, und Cleomadis. Huon de Villeneuve ſchrieb den

*) Oft nehmen die alten Romanciers, wenn ſie von dem Hofe Carls des Großen erzählen, einen höhern Ton an; es ſind nicht Fabeln, was ſie berichten wollen; es iſt die Volksgeſchichte, es iſt der Ruhm ihrer Vorfahren, die ſie verherrlichen wollen, und ſie haben Recht alsdann zu verlangen, daß man ſie mit Achtung vernehme. Der Roman von Gerard von Wien, einem der Paladine Carls des Großen, beginnt alſo: (Handſchriften der Pariſer Bibl. 7498, 3.)

Une chançon plait nos, que je vos die
De haut estoire, et de grand baronie;
Meillor ne peut être dite ne oie.
Cette n'est pas d' orgueil et de follie,
De trahison ou de losengerie,
Mais du Bar'nage que Iésus bénie,
Del plus très fier qui oncques fut en vie.
A Saint Denys à la maître abbayie
Dedans un livre de grant anciennerie
Trovons écrit, etc.

Roman Rinald von Montalban; die vier Haimonskinder, Huon von Bordeaux, Doolin von Maynz, Morgante der Rieſe, Maugis, der chriſtliche Zauberer, und viele andre Helden dieſes erlauchten Hofes haben damals oder nachher Romanciers gefunden, welche alle Perſonagen, alle Ereigniſſe dieſer Zeit des Ruhms, deren Mythologie Arioſts göttliches Gedicht beſtätigt hat, an den Tag brachten.

Die Schöpfung dieſes glänzenden romantiſchen Ritterthums war jedoch zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts vollendet; alles, was daſſelbe charakteriſirt, fand ſich ſchon in den Romanen von Adenez. Die Ritter irrten nicht mehr umher, wie die Ritter der Tafelrunde, in den düſtern Wäldern eines halb wilden Landes, das ſtets mit Nebel und Reif bedeckt zu ſein ſchien; der ganze Erdkreis rollte ſich vor ihren Augen auf; das gelobte Land war der große Gegenſtand ihrer Wallfahrt, aber durch daſſelbe traten ſie mit den großen und reichen Ländern des Orients in Verkehr. Ihre Erdkunde war verworren wie alle ihre Kenntniſſe; ihre Reiſen von Spanien nach Chatai, von Dänemark nach Tunis, geſchahen allerdings mit einer wunderbareren Leichtigkeit und Schnelligkeit als die Bezauberungen des Maugis oder der Morgane; aber dieſe phantaſtiſchen Reiſen lieferten den Romanciers die Mittel, ihre Erzählungen mit den glänzendſten Farben zu zieren. Die ganze Weichlichkeit und die Wohlgerüche der von der Natur begünſtigtſten Länder ſtanden ihnen zu Gebote; die ganze Pracht und Herrlichkeit von Damascus, Bagdad und Conſtantinopel konnte den Triumph ihrer Helden ſchmücken; und ein noch köſtlicherer Gewinn war die Phantaſie der ſüdlichen und orientaliſchen Völker ſelbſt, dieſer ſo glänzenden, ſo mannichfachen Phantaſie, welche die finſtere Mythologie des Nordens belebte. Die Feen waren nicht mehr ſcheußliche Hexen, der Gegenſtand des Haſſes und der Furcht des Volks, ſondern die Nebenbuhlerinnen und Genoſſinnen jener Zauberer, die im Morgenlande über Salomons Ring und

die Genien, welche daran gebunden ſind, verfügten. Mit der Kunſt das Leben zu verlängern hatten ſie die Kunſt verbunden, ſeine Genüſſe zu vermehren; ſie waren gewiſſermaßen die Prieſterinnen der Natur und ihrer Herrlichkeiten. Auf ihren Ruf erhoben ſich prächtige Schlöſſer in den Wüſten, Zaubergärten, von Zitronenbäumen und Myrthen duftende Luſtwälder entſtanden in der Mitte von Sandſteppen oder auf den Klippen im Schooße des Meers; Gold, Diamanten, Perlen bedeckten ihre Kleider oder das Tafelwerk ihrer Palläſte; und ihre Liebe, weit entfernt für eine Ruchloſigkeit angeſehn zu werden, war oft die ſüßeſte Belohnung der Arbeiten des Kriegers. So wurde Ogier der Däne, der tapfere Paladin Carls des Großen, von der Fee Morgane in ihrem Schloſſe Avalon aufgenommen. Morgane nahm eine goldne, mit Edelſteinen gezierte, und Lorbeerblätter, Myrthen und Roſen vorſtellende Krone, und ſagte zu dem Ritter, den ſie bei ſeiner Geburt nebſt fünf ihrer Schweſtern ausgeſtattet und von der Zeit an zu ihrem Liebling erwählt hatte: „Herrſchet allhier und „empfangt dieſe Krone zum Zeichen des Anſehns, das ihr „ſtets allhier ausüben könnt.“ Ogier ließ dieſe unſelige Krone, an welche die Gabe ewiger Jugend, aber zugleich das Vergeſſen jedes andern Gefühls als der Liebe zu Morganen geknüpft war, auf ſein Haupt ſetzen. Seit dieſem Augenblick dachte der Held nicht mehr an den Hof Carls des Großen, noch an den Ruhm, den er in Frankreich erworben, noch an die Kronen von Dänemark, England, Acre, Babylon und Jeruſalem, die er nach einander getragen, noch an ſo viele Schlachten, die er geliefert, noch an ſo viele Rieſen, die er beſiegt hatte. Er verlebte zweihundert Jahre bei Morgane im Rauſche der Liebe, ohne die Flucht der Zeit zu gewahren; und als ſeine Krone durch einen Zufall in eine Quelle gefallen und ſein Gedächtniß erwacht war, glaubte er Carl den Großen noch am Leben, und begehrte angelegentlich Nachrichten von den tapfern Paladi-

nen, ſeinen Waffengefährten. *) Wenn man dieſe zier-liche Dichtung lieſ't, erkennt man leicht, daß ſie geſchrieben

---

*) Morgane, die Ogier auf dem Magnetfelſen, wo ſein Schiff hängen geblieben war, aufgenommen hatte, gab ihm anfänglich ſeine erſte Jugend wieder. „Da näherte ſie ſich Ogier und „gab ihm einen Ring, der ſolche Tugend hatte, daß Ogier, „der ungefähr hundert Jahre alt war, wieder dreißig Jahre alt „wurde.“ So bereitete ſie ihn vor, um ihn einzuführen in die Verſammlung „des größten Adels, der je gelebt.“ Und wirklich waren der König Arthus und alle Pairs des alten Ritterthums ſeit länger als dreihundert Jahren in dieſem Aufenthalt der Wonne verſammelt, in welchen der Ritter Carls des Großen eingelaſſen wurde.

„Or quand Morgue approcha du château, ses fées vindrent au devant d'Ogier, chantant le plus mélodieusement „qu'on sauroit jamais ouïr; puis entra dedans la salle pour „soi deduyre totalement. Adonc vit plusieurs dames fées „aornées, et toutes couronnées de couronnes très-somptueusement faites, moult riches; et long du jour chantoient, „dansoient, et menoient joyeuse vie, sans penser à quelque „chose, fors prendre leurs mondains plaisirs. Et ainsi que „Ogier, il devisoit avec les dames, tantôt arriva le roi Arthus, „auquel Morgue la fée dit: Approchez-vous, Monseigneur „mon frère, et venez saluer la fleur de toute chevalerie, „l' honneur de toute la noblesse de France, celui où bonté, „loyauté et toute vertu est enclose. C' est Ogier de Danemarck, mon loyal ami et mon seul plaisir, auquel regit „toute l'espérance de ma liesse. Adonc le roi vint embrasser Ogier très-amiablement. Ogier, très-noble chevalier, vous soyez le très-bien venu, et regratie très-grandement notre Seigneur de ce qu'il m' a envoyé un si très- „notable chevalier. Si le fit servir incontinent au siége de „Machar, par grant honneur, dont il remercia le roi Arthus très-grandement; puis Morgue la fée lui mit une couronne dessus son chef, moult riche et prétieuse, si que nul „vivant ne la sauroit priser nullement. Et avec ce qu'elle „étoit riche, elle avoit en elle une vertu merveilleuse; car „tout homme qui la portoit sur son chef, il oublioit tout „deuil, mélancolie et tristesse, ne jamais ne lui souvenoit „de pays ni de parens qu'il eut; car tant qu' elle fut sur

wurde, nachdem die Kreuzzüge die Völker des Morgen- und Abendlandes vermiſcht und die Franzoſen mit allen Schätzen der arabiſchen Phantaſie bereichert hatten.

„son chef, n'eut pensement quelconque ne de la dame Cla-„rice, ne de Guyon son frère, ne de son neveu Gautier, „ne de créature qui fût en vie, car tout fut mis lors en „oublie." B. G. 4tes Blatt. Ogier der Däne, mit gothiſchen Lettern in 12mo gedruckt bei Alain Lotrian und Denys Janot, ohne Angabe des Orts und Jahrs.)

Achtes Kapitel.

Verſchiedne Poeſien der Trouveren; Allegorien, Mährchen, lyriſche Gedichte, bibliſche Schauſpiele, (mystères et moralités)

Obgleich die franzöſiſche Literatur ſich vollkommen von der romantiſchen Literatur getrennt, obgleich ſie andre Geſetze, einen andern Geiſt, einen andern Charakter angenommen hat; ſo hatte doch die Literatur der Sprache von Oïl und der Trouveren, welches die Literatur des alten Frankreichs war, einerlei Urſprung mit derjenigen des ganzen Südens; ſie war entſtanden aus derſelben Miſchung der nordiſchen Völker mit den Römern; die Sitten und Meinungen des Mittelalters, das Ritterthum und Lehnsweſen theilten ihr ihren Charakter mit; ſie gehörte nicht nur zu einerlei Gattung mit der Literatur der Provençalen, Italiener und Spanier; ſie hat auf dieſe ſogar den entſchiedenſten Einfluß gehabt. Bei den Trouveren muß man den Urſprung der Rittergedichte, der Novellen und Erzählungen, der Allegorien und des Theaters des mittäglichen Europa's ſuchen. Auch ſind, obgleich keins ihrer Werke einen hohen Ruf verdient noch unter die Meiſterwerke des menſchlichen Geiſtes geſetzt werden kann, alle der Aufmerkſamkeit werth als Denkmäler des Ideenganges und als Proben eines Geſchmacks, der ſeitdem vervollkommnet worden iſt.

Nichts iſt vielleicht ſchwieriger zu beſtimmen, als worin die Poeſie beſteht; wie es das Eigenthümliche dieſer göttlichen Kunſt iſt, die Seele ganz zu feſſeln, ſie aus dem gewöhnlichen Gleiſe zu rücken, ſie in eine beſſere Welt zu verſetzen und ihr die Genüſſe zu verſchaffen, die vollkommnern Weſen als wir vorbehalten ſcheinen, erblickt jeder in der Poeſie nur dasjenige, was mit ſeinem Weſen am meiſten übereinſtimmt, nur die Entwickelung derjenigen ſeiner Fähigkeiten, auf die er den meiſten Werth ſetzt, oder die ihm die lebhafteſten Freuden gewährt. Daher kommt es, daß die Einen die Phantaſie als das Weſen der Poeſie betrachten, Andre die Rührung, Andre die Schwärmerei, noch Andre die Begeiſterung, wieder Andre ſogar den Verſtand. Es ſcheint mir, man müſſe, wenn man ſich verſtehen will, den Namen Poeſie für die Form aufbehalten, welche begeiſterte Menſchen der verſchiednen Entwickelung der menſchlichen Fähigkeiten geben; man müſſe die Vereinigung der Harmonie und Mahlerei in der Sprache Poeſie nennen und eingeſtehn, daß alle Fähigkeiten nach der Reihe dieſe glänzende Form, dieſe durchaus melodiſche und bildliche Sprache annehmen können, welche alle Sinne zugleich gefangen nimmt, welche das Ohr nach einer regelmäßigen Abſtufung trifft und den Augen des Geiſtes die Wunder der Schöpfung darſtellt, von welchen ſie Bilder entwirft.

Indem man bloß der Form den Namen Poeſie vorbehält, begreift man leichter, wie die Poeſie einer Nation von derjenigen einer andern im Weſen abweicht, und wie jede nur mit der am hervorſtechendſten von der Nation, die ſie ausbildet, entwickelten Geiſtesfähigkeit in Beziehung ſteht. Der Nationalcharakter hat den Charakter der Poeſie gebildet. Bei den Provençalen hat ſie ſich faſt gänzlich in dem Ausdruck der Liebe und Galanterie, bei den Italienern in dem Spiel der Phantaſie, bei den Engländern in dem Gefühl, bei den Deutſchen in der Begeiſterung, bei den Spaniern in einem gewiſſen Sturm der Leidenſchaft, der ihnen

gigantiſche Bilder und Ideen an die Hand giebt; bei den Portugieſen in einer ſüßen, ſchwermüthigen und ländlichen Schwärmerei gefunden. Alle dieſe Völker betrachteten nur die Gegenſtände als der Poeſie eigenthümlich, die mit ihrer eignen Neigung in Uebereinſtimmung waren; alle kommen darin überein, den Charakter des franzöſiſchen Volks als antipoetiſch zu betrachten; während dieſes, ſeit den entfernteſten Zeiten Abneigung gegen die dem Phantaſtiſchen verwandteſten Fähigkeiten der Seele bezeigend, vorzugsweiſe dem Verſtande, dem Raiſonnement angehangen und in der Einbildungskraft ſelbſt nur die Fähigkeit der Erfindung entwickelt hat. Dieſer Geſchmack einer geiſtreichen und unterſuchenden Nation hat mit der Zeit zugenommen. Die Franzoſen haben ſich in ihrer Poeſie immer ausſchließlicher zu dem Talent der Erzählung, zu dem Verſtande und Raiſonnement hingeneigt; ſie ſind auf dieſe Weiſe der romantiſchen Poeſie ſo vollkommen fremd geworden, daß ſie ſich von allen neuern Nationen abgeſondert haben, um ſich unter den Schutz der Alten zu begeben; nicht als beſchränkten ſich dieſe, wie ſie, einzig auf verſtändige Behandlung auf das Herkömmliche und auf das Raiſonnement; ſondern weil die Alten alle menſchlichen Fähigkeiten zugleich ausgebildet hatten, und weil die Franzoſen in den Claſſikern, welche ganz Europa bewundert, die Eigenſchaften wiederfinden, auf welche ſie ſelbſt den meiſten Werth ſetzen. Seit dem hat ſich die neuere Literatur in zwei ſo entgegengeſetzte Parteien getheilt, daß ſie aufgehört haben, einander verſtehen zu können.

Aber ehe die Franzoſen das Panier Arioſts aufgeſteckt, wie ſie ſeit anderthalb Jahrhunderten gethan, als die Poeſie noch nicht eine nach Regeln geübte Kunſt, ſondern vielmehr eine Eingebung war, wichen die Werke der Trouveren und Troubadouren ſchon von einander ab, ohne daß man daran dachte, ſie einander entgegenzuſetzen. Vielmehr benutzten die ſüdlichen Dichter, ohne in einer verſchiednen Art etwas Feindliches zu argwohnen, die Mannichfaltigkeit, und bereicherten ſich mit den Erfindungen der Völker nördlich von der Loire.

Die Franzoſen beſaßen wirklich vor allen andern neuern Nationen erfinderiſchen Geiſt. Klagen, Seufzer, die Entwickelung leidenſchaftlicher Gefühle ermüdeten ſie eher als alle andern; ſie wollten etwas Reelleres, Subſtanzielleres, wenn es ihre Aufmerkſamkeit feſſeln ſollte. Wir haben geſehen, daß die reiche und glänzende Erfindung der Ritterromane bei ihnen entſtand; wir werden bald ſehen, daß ſie auch die Erfinder der Mährchen oder Lachen erweckenden Erzählungen waren; daß überhaupt ſie es waren, die dem Talent zu erzählen noch mehr Leben gaben, indem ſie die Geſchichten vor Augen ſtellten und die neue dramatiſche Kunſt oder die bibliſchen Schauſpiele ſchufen. Andrer Seits ſah man zu derſelben Zeit bei ihnen weitläuftige Werke von noch andrer Natur, allegoriſche Gedichte, erſcheinen, welche ebenfalls von allen andern romantiſchen Völkern nachgeahmt wurden, welche aber unmittelbarer dem franzöſiſchen Geſchmack anzugehören ſchienen und bis heute Nachahmer in der franzöſiſchen Literatur gefunden haben. Wirklich entſprach die Allegorie zu gleicher Zeit ſowohl der nationalen Neigung zu erzählen, als auch der noch nationalern Neigung, Verſtand, Raiſonnement und einen moraliſchen Zweck in alle Poeſie zu legen. Die Franzoſen ſind unter den Völkern das einzige, das in der Poeſie nach dem warum jedes Dinges fragt; von allen Völkern ſind ſie vielleicht auch diejenigen, die am beſten verſtehn, ihrem Ziele entgegen zu gehn; auch wollen ſie immer ein Ziel haben, während die andern es als zum Weſen der ſchönen Künſte betrachten, ſich nichts vorzuſetzen, ſich einem innern und nicht überdachten Aufſchwung zu überlaſſen und die Poeſie einzig in der Eingebung zu ſuchen.

Das berühmteſte und vielleicht auch das älteſte unter dieſen allegoriſchen Gedichten iſt der Roman von der Roſe, deſſen Namen alle, deſſen Natur oder Zweck aber ſehr wenige kennen. Zuerſt iſt zu erinnern, daß der Roman von der Roſe keineswegs ein Roman iſt, in dem Sinne, den wir

heutiges Tags dieſem Worte beilegen. Zu der Zeit, wo er verfaßt wurde, nannte man das Franzöſiſche noch romaniſche Sprache und alle weitläuftigen in dieſer Sprache abgefaßten Werke **Romane**. Der Roman von der Roſe hat zwanzigtauſend Verſe; er iſt das Werk von zwei verſchiednen Verfaſſern: der erſte, Guillaume de Lorris, hat nur die viertauſend einhundert und funfzig erſten Verſe, ſein Fortſetzer, Jean de Meun, das Uebrige, wenigſtens funfzig Jahre ſpäter, verfertigt.

Guillaume de Lorris nahm ſich vor, denſelben Gegenſtand zu behandeln, den Ovid in ſeiner Kunſt zu lieben behandelt; aber nach der Verſchiedenheit beider Werke kann man die Verſchiedenheit beurtheilen, die zwiſchen dem Geiſte der beiden Zeitalter Statt fand. Guillaume de Lorris wendet ſich nicht an die Liebenden, er ſpricht nicht zu ihnen nach ſeinen Empfindungen oder ſeiner Erfahrung, ſondern er erzählt einen Traum; und ſeine endloſe Viſion, für welche mehrere Nächte hintereinander kaum hingereicht hätten, hat nicht den Charakter oder das Leben eines wirklichen Traums. Ein Haufe allegoriſcher Perſonen ſtellt ſich ihm dar. Alle Ereigniſſe einer langen Leidenſchaft ſtehen verſinnlicht auf und werden für ihn Weſen, denen er Namen giebt. Es iſt die Dame **Oiſeuſe** oder **die Muße**, welche zuerſt dem Liebhaber das Verlangen einflößt, die Roſe oder den Preis der Liebe zu ſuchen; es ſind **Male-bouche** und **Dangier** (böſer Leumund und Gefahr), die ihn vom Ziele ableiten; **Felonie** und **Baſſeſſe**, **Haine** und **Avarice**, (Treuloſigkeit und Niederträchtigkeit, Haß und Geiz), die ſeine Bewerbung kreuzen; alle Laſter und alle Tugenden der Menſchheit werden nach der Reihe perſonifizirt und auf den Schauplatz gebracht; eine Allegorie iſt an die andre gereiht, und die Phantaſie wird unter dieſe erdichteten Weſen geführt, denen ſie nicht vermag einen Körper zu geben. Alles Intereſſe wird nothwendig durch dieſe ermüdende Anlage zerſtört: wir würden uns lieber mit den Ge-

fühlen und Handlungen des kleinſten menſchlichen Weſens befreunden, das der Verfaſſer in ſein Gedicht aufgenommen hätte, als mit allen dieſen Begriffen, dieſen Abſtractionen, die er als Männer und Frauen kleidet. Aber je weniger der Roman von der Roſe zu der Zeit, wo er erſchien, als Erzählung intereſſirte, deſto mehr wurde er als ein Werk des Verſtandes, als ein moraliſches Erzeugniß, als Philoſophie im Gewande einer poetiſchen Erdichtung bewundert. Das Spiel des Geiſtes fiel in jeder Zeile auf; der Zweck des Verfaſſers ſtand immer vor Augen; und ſobald die Poeſie von den Franzoſen als ein Mittel betrachtet wurde, angenehm zu belehren, mußte der Roman von der Roſe ihnen dieſen Zweck zu erfüllen ſcheinen, weil ſie hier eine ſinnreiche Belehrung fanden. Aber auch aus dem Geſichtspunkte der Belehrung und Moral möchten wir ihn heutiges Tags anders beurtheilen; wir möchten nicht zugeben, daß man, um die Tugend zu predigen, das Laſter mit Unverſchämtheit ſchildre, wie es Guillaume de Lorris oft thut; wir möchten nicht ſeine cyniſche Sprache, noch die verhöhnende Weiſe, womit er und noch mehr ſein Fortſetzer, Jean de Meun, von den Frauen ſprechen, ertragen; wir würden durch dieſe der Vorſtellung, die wir uns von der ritterlichen Liebe und Galanterie machen, ſo entgegengeſetzte Plumpheit beleidigt werden. Unſre Voraltern waren ohne Zweifel minder zart als wir; kein Buch hat einen außerordentlichern Erfolg gehabt als der Roman von der Roſe: er wurde nicht nur als ein Meiſterwerk des Geiſtes, der Erfindung, der praktiſchen Philoſophie bewundert, man wollte darin auch ſehn, was dem Verfaſſer nie eingefallen war hineinzulegen; unter der erſten Allegorie ſuchte man eine zweite. Man behauptete, daß Lorris unter dieſer poetiſchen Form die tiefſten Geheimniſſe der Theologie verborgen habe; man ſchrieb gelehrte Commentare, die man der Ausgabe von Paris (1531 in Fol.) angehängt findet, in denen man den Schlüſſel zu dieſer göttlichen Allegorie gab und die ausgelaſſenſten Stellen und die Gemälde der irdi-

ſchen Liebe auf die Gnade Gottes und die himmliſchen Freuden bezog. Aber es iſt auch wahr, daß dieſe Verehrung für ein oft immoraliſches Buch endlich die Rüge einiger Kirchenväter veranlaßte. Jean Gerſon, Kanzler der Univerſität von Paris und einer der Beglaubteſten unter den Vätern des Conciliums zu Conſtanz, ſchrieb eine lateiniſche Abhandlung gegen den Roman von der Roſe. Seitdem donnerten mehrere Prieſter gegen dieſes verderbliche Buch, während andre noch Stellen daraus auf der Kanzel anführten und die Verſe von Guillaume de Lorris unter den Text der heiligen Schrift miſchten.

Eben ſo wie der Nationalcharakter der Franzoſen ſich in der allegoriſchen Form zeigte, die Guillaume de Lorris dieſem großen didaktiſchen Gedicht gegeben hatte, machte er ſich auch in dem Styl kenntlich, den Lorris gewählt hatte. Deutlich, klar, mit einer gewiſſen Naivetät, erzählen, Genauigkeit im Ausdruck, Eleganz, und ein Gemiſch geiſtreicher Ideen ſchien ſeitdem den Franzoſen zum Weſen der Poeſie zu gehören; und noch heut betrachten ſie Werke als poetiſch, worin alle andern Nationen übereinſtimmend nur gereimte Proſa ſehn. Der Roman von der Roſe und alle ſeine zahlreichen Nachahmungen ſind von dieſer Art: die Sprache darin iſt keineswegs bildlich; ſie ſtellt nichts vor Augen; ſie kommt nicht aus dem Gemüth und rührt nicht; und wenn man das Versmaaß zerſtört, wird es unmöglich ſein, Poeſie darin zu erkennen. Ich will in der Note einige aus dem Beſten, was das Buch enthält, gewählte Beiſpiele anführen *).

---

*) Folgendermaßen wird der Urſprung der königlichen Würde vorgeſtellt:

> Les homs la terre se partirent,
> Et au partir, bornes y mirent;
> Mais quand les bornes y mettoient,
> Maintes fois s'entrecombattoient,

Guillaume de Lorris hatte den Roman von der Roſe in der erſten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts angefangen; er ſelbſt ſtarb im J. 1260. Sein Fortſetzer, Jean

---

Et se tollurent ce qu' ils purent;
Les plus forts les plus grands parts eurent . . .
Lors, convint que l'on ordonnât
Aucun qui les bornes gardât,
Et qui les malfaiteurs tous prit;
Et si bon droit aux plaintifs fit
Que nul ne l'osât contredire;
Lors s'assemblèrent pour l'élire . . .
Un grand vitain entr' eux élurent,
Le plus ossu de quant qu'ils furent
Le plus corsu, et le greigneur (der Größte)
Et le firent prince et seigneur . . . ,
Cil jura que droit leur tiendroit,
Se chacun en droit soit lui livre
Des biens dont il se puisse vivre . . .
De là vint le commencement
Aux rois et princes terriens
Selon les livres anciens.

Folgendes iſt das berühmte und oft angeführte Gemälde der Zeit:

Le Temps qui s'en va nuit et jour
Sans repos prendre et sans séjour;
Et qui de nous se part et emble
Si secrètement qu'il nous semble
Que maintenant soit en un point,
Et il ne s'y arrête point;
Ains ne fine d'outre passer, (hört nicht auf)
Sitôt que ne sauriez penser
Quel temps il est présentement:
Car avant que le pensement
Fut fini, si bien y pensez
Trois temps seroient déjà passés.

Folgendes iſt das Gemälde der Liebe, welches in einem ganz

de Meun, wurde im J. 1280 erſt geboren, ſo daß die Fortſetzung des Romans von der Roſe ſpäter als das große Gedicht des Dante iſt, das ebenfalls in einer Viſion beſteht.

---

ihr zu Ehren verfaßten Gedichte das am fleißigſten gearbeitete Stück ſein ſollte:

Le dieu d'amour, cil qui départ
Amourettes à sa devise,
C'est cil qui les amans attise,
Cil qui abbat l'orgueil des braves,
Cil fait les grands seigneurs esclaves,
Et fait servir royne et princesse,
Et repentir none et abbesse.

Das Gemälde der Dame Schönheit:

Celle dame avoit nom Beauté,
Qui point n'étoit noire ne brune,
Mais aussi clère que la lune
Est envers les autres estoiles
Qui semblent petites chandelles.
Tendre chair eut comme rosée;
Simple fut comme une epousée,
Et blanche comme fleur de lys.
Le vis (Geſicht) eut bel, doux et alys; (glatt)
Et estoit grêle et alignée,
Fardée n'estoit ne pignée,
Car elle n'avoit pas mestier
De soi farder et nettoyer;
Cheveux avoit blonds et si longs
Qu'ils lui battoient jusqu' aux talons;
Beaux avoit le nez et la bouche.
Moult grand douleur au cuer me touche,
Quand de sa beauté me remembre
Pour la façon de chacun membre ....
Jeune fut et de grand faconde,
Saige, plaisante, gaie et cointe, (angenehm)
Gresle, gente, frisque et accointe (gewandt).

Der Titel ſelbſt war in Reimen:

Cy est le rommant de la Rose
Où tout art d'amour est enclose,

Aber Guillaume de Lorris iſt der wahre Erfinder der Gattung, und die zahlreichen poetiſchen Viſionen, die ſo viel Raum in den neuern Literaturen einnehmen, ſind alle dem Roman von der Roſe nachgeahmt.

Die erſten Nachahmungen dieſes Gedichts erſchienen im Franzöſiſchen, und führen gleich ihm den Titel Romane. Einer derſelben, welcher damals am meiſten bekannt wurde, und von dem man am häufigſten auf den Bibliotheken Abſchriften findet, iſt der Roman von den drei Wallfahrten, verfaßt von Guillaume de Guilleville, einem Ciſterzienſermönch, zwiſchen 1330 und 1358. Er iſt auch ein Traum und von übermäßiger Länge, denn jede Wallfahrt iſt ein Gedicht von zehn oder zwölftauſend Verſen in einem Quartbande. Das erſte iſt die Wallfahrt des Menſchen oder das menſchliche Leben; das zweite die Wallfahrt der vom Körper getrennten Seele oder das künftige Leben; das dritte die Wallfahrt Jeſu Chriſti oder das Leben des Erlöſers. Guilleville erklärt in ſeinen Verſen, daß er den Roman von der Roſe zum Muſter genommen; aber man erkennt auch leicht, daß er den Dante nachgeahmt hat, deſſen unſterbliches Gedicht in dieſer Zwiſchenzeit erſchienen war. So nimmt Guilleville in ſeinen chriſtlichen Viſionen den Dichter Ovid zum Führer, wie Dante den Virgil zum Führer im Reiche der Todten genommen hatte. Aber Virgil war wirklich der Lehrer des Florentiners geweſen, er hatte ihm das Gefühl und die Begeiſterung für die Dichtkunſt eingehaucht, während Guilleville dem Ovid nichts verdankte und ſich dem Führer, dem er zu folgen behauptet, niemals nähert.

Histoires et attorités,
Et maints beaux propos uſités.
Qui a été nouvellement
Corrigé ſuſſiſantement,
Et coté bien à l'avantaige
Com on voit en chacune paige.

Um dieſelbe Zeit ſah man auch die Bible Guyot *), ein Werk des Hugues de Bercy mit dem Beinamen Guyot, erſcheinen; es iſt eine bittre Satire gegen alle Stände des Lebens; ferner das Buch Mandevie (Lebensbeſſerung), das Buch Clergie oder von allen Wiſſenſchaften, und noch mehrere andre, in denen langweilige Allegorien nicht minder langweilige Lehren halb verhüllten. Man müßte über die Geduld unſrer Vorfahren erſtaunen, welche dieſe breiten und langweiligen Werke begierig laſen, wenn man nicht an den Zuſtand eines Volkes dächte, das faſt keine Bücher hat und um ſich her faſt kein einziges Mittel findet, ſeine Ideen zu erweitern und zu erneuern. Man beſaß ein einziges Werk, einen einzigen Band in einem patriarchaliſchen Hauſe; an Tagen übler Witterung las man darin um das Feuer verſammelt, man fing, wenn man zu Ende war, wieder von vorn an, man übte den Verſtand Anwendungen davon zu machen, alles daraus zu ziehn, was darin enthalten war, und ſelbſt noch mehr; keine Vergleichung

---

*) Hier iſt gleichfalls eine Probe von dieſem Gedicht; der Titel Bibel, den es führt, bedeutet nur ſo viel als Buch.

Contre les femmes.

Nulli ne pot oncq' accomplir
Voloir de femme; c'est folie
De cherchier lor être et lor vie,
Quand li sages n'y voient goute....
Femme ne fut oncques vaincue
Ne apertement bien cognue:
Quand li oeil pleure li cuer rit,
Peu pense à ce qu'elle nous dit,
Moult mue souvent son courage,
Et tost a déçu le plus sage.
Quand me membré de Salomon,
De Costantin et de Samson
Que femmes inganièrent si,
Moult me *tuit* (gebührt) d'être esbahi.

ſetzte in den Stand, es zu beurtheilen; man verehrte es als die niedergeſchriebene Weisheit und man freute ſich, es zu verſtehn, als wäre es von dem Verfaſſer eine große Herablaſſung, ſich zuweilen nach den Fähigkeiten Andrer zu richten.

Die Franzoſen hatten übrigens andre Poeſien, die, wenn ſie nicht ein größeres Erfindungstalent, nicht einen höhern Grad jener Begeiſterung, jener Gluth verriethen, der die übrigen Nationen das Beiwort poetiſch einſtimmig vorbehalten, wenigſtens unterhaltender waren. Dies ſind die Mährchen, denen man zu unſrer Zeit aufs neue einen glänzenden Ruf zu verſchaffen geſucht und die man als einen Schatz von Erfindung, Originalität, Naivetät und Heiterkeit, den die andern Nationen nur dadurch, daß ſie ihn geplündert, haben erreichen können, geſchildert hat. Eine unendliche Menge dieſer alten in Verſen geſchriebnen Erzählungen aus dem zwölften und dreizehnten Jahrhundert wird zu Paris in den königlichen Bibliotheken aufbewahrt. Caylus hat der Akademie der Inſchriften und ſchönen Künſte in geiſtreichen Denkſchriften darüber Nachricht gegeben; le Grand d'Auſſy hat eine Auswahl daraus gemacht, die er dem Publicum in einem modernern Aufputz vorgelegt hat; Barbazan und Méon endlich haben vier dicke Bände nach den Originalen und in ihrer Sprache, oft auch in ihrer urſprünglichen Derbheit, herausgegeben. Dieſer wichtige Theil der Literatur des Mittelalters verdient ſtudirt zu werden, da er zur Geſchichte der Sitten und des Geiſtes der Zeit dient, und da er den Urſprung mehrerer Geiſteserfindungen anzeigt, womit Menſchen eines andern Zeitalters und ſelbſt andrer Nationen ſich ſpäter haben ſchmücken wollen. Aber dergleichen Nachforſchungen ſind nicht für jedermann paſſend. Die Begriffe von Delicateſſe, Anſtand und Schaam wurden in der guten alten Zeit wenig in Ehren gehalten; und die Trouveren brauchten oft nur das gröbſte Salz, die Fröhlichkeit der Ritter und Damen, die ſie an

ihrem Hofe aufnahmen, zu beleben. Die Schaamloſigkeit der Rede galt ihnen für Fröhlichkeit und die zügelloſeſten Sitten waren faſt die einzigen, an deren Schilderung ſie Vergnügen fanden.

Die Franzoſen, die ſtets die Eleganz und Leichtigkeit des Styls als das Weſen der Poeſie betrachten, bemächtigten ſich aller galanten Erzählungen, aller Abentheuer, aller Anekdoten, welche Neugierde erwecken oder Lachen erregen konnten; ſie brachten ſie in Verſe und glaubten ſo Dichter zu werden, während alle andern Nationen die Erzählungen jeder Art zur Proſa rechneten. Eine Sammlung indiſcher Erzählungen, betitelt Dolopathos oder der König und die ſieben Weiſen, wurde, nachdem ſie gegen das zehnte oder elfte Jahrhundert ins Lateiniſche überſetzt worden, der erſte Reichthum der Trouveren. Die arabiſchen Erzählungen, welche die Mauren den Caſtilianern und dieſe den Franzoſen überliefert hatten, wurden verſifizirt; ſelbſt die romantiſchen Abentheuer der provençalen Ritter und Troubadouren wurden für die Trouveren Gegenſtände der Erzählung; beſonders aber lieferten die Anekdoten der Städte und Schlöſſer von Frankreich, die Abentheuer der Verliebten, die Streiche, die ſie eiferſüchtigen und angeführten Ehemännern ſpielten, die Liebeleien der Prieſter und die Ausſchweifungen in den Klöſtern den Erzählern eine Menge ſpaßhafter Geſchichten. Das war ihr gemeinſchaftlicher Schatz. Man weiß ſelten den Namen des Trouveren, der eine Anekdote verſifizirt hat; ein andrer erzählte ſie ihm nach, indem er ſie auf ſeine Weiſe veränderte; er that hinzu oder ſchnitt weg nach dem Eindruck, den er auf ſeine Zuhörer machen wollte, und führte ſo die älteſten Mährchen durch alle Veränderungen der Sprache hindurch. Noch gab es weder Theater noch Kartenſpiele, um die Muße der Vornehmen auszufüllen; die langen Abende an den Höfen und auf den Schlöſſern, ſelbſt in den Privathäuſern, mußten mit einer geſellſchaftlichen Luſtbarkeit

ausgefüllt werden, und die Trouveren oder Fabelerzähler wurden ſtets mit einem Zuvorkommen aufgenommen, das mit der Maſſe von Anekdoten in Verhältniß ſtand, welche ſie zur Unterhaltung mitbrachten. Alles war ihnen gleich gut; dieſelben Menſchen erzählten vor denſelben Geſellſchaften zügelloſe Anekdoten, Legenden und Wunder; und in der Sammlung alter Mährchen findet man auch hinter einander weg Erzählungen in den entgegengeſetzteſten Gattungen. Die häufigſten ſind die eigentlich ſogenannten Erzählungen, diejenigen, die dem Boccaccio, der Königin von Navarra und Lafontaine Originale geliefert haben. Einige dieſer alten Mährchen haben Glück gemacht, ſie ſind nach und nach von allen denen wieder vorgebracht worden, die auf das Talent zu erzählen Anſpruch machten, und ſind von einer Sprache in die andere, von einem Zeitalter zum andern bis auf uns übergegangen. Es giebt ihrer ſogar, die nachher aufs Theater gebracht worden, und die ſo der franzöſiſchen Fröhlichkeit neue Nahrung gegeben haben. Das Mährchen vom Falken hat die Oper Le Magnifique; das Mährchen vom Arzt (Myre) den Médecin malgré lui; das Mährchen von der getheilten Schabracke die Luſtſpiele Conaxa und Les deux Gendres veranlaßt. Auch findet man in den Mährchen das Original der Erzählung: der Engel und der Einſiedler von Parvell, oder des Romans Zadig von Voltaire, und der Erzählung vom Fuchs, die Göthe in einem langen Gedicht unter dem Titel Reineke Fuchs neu bearbeitet hat. Le Castoyement d'un Père à son Fils iſt eine Sammlung von ſieben und zwanzig mit einander verbundnen Mährchen, gleichſam der Unterricht, den ein Vater ſeinem Sohn bei deſſen Eintritt in die Welt giebt. L'Ordène de Chevalerie iſt eine naive und ziemlich anziehende Erzählung von der Art und Weiſe, wie der Sultan Saladin ſich von den Kreuzfahrern, die er überwunden hatte, zum Ritter wappnen ließ. Man findet hier über den Ritterorden, über die verſchiednen Ceremonien, mit welchen man dem neuen Ritter die ver-

ſchiedenen Waffenſtücke gab, und über die Bedeutung aller dieſer Handlungen authentiſche und gleichzeitige Details, die man vergebens wo anders ſuchen würde. Einige Mährchen endlich näherten ſich den Ritterromanen; ſie ſchilderten wie dieſe die heroiſchen Sitten des edelſten Theils der Nation und nicht die Laſter des Volks. Es ſind die einzigen wahrhaft poetiſchen, die einzigen, in denen man eine ſchöpferiſche Phantaſie, anmuthige Gemälde, erhabne Gefühle, Leben in den Perſonen, und jenes Gemiſch von Uebernatürlichem findet, das die Phantaſie anlockt. In einem Mährchen dieſer Gattung, Le Lay de l'Oiselet, des Vögleins Klage, (B. III S. 119.) findet man dieſe artigen Verſe über die Beziehung zwiſchen der Verehrung Gottes und der Liebe:

Und dünk' es euch der rechte Grund,
Daß Gott und Liebe ſind im Bund.
Gott liebt klug und ehrhaft Walten,
Liebe mag's gering nicht halten;
Gott haßt Stolz und Trüglichkeit,
Liebe liebt die Redlichkeit;
Gott liebt Ehr' und Curteſie,
Edle Liebe haßt ſie nie;
Gott auf gute Bitten hört,
Liebe nicht ſie von ſich wehrt, u. ſ. w.

Zu derſelben Claſſe gehört auch die Klage des Ariſtoteles (le Lay d'Aristote) von Henri d'Andely (Fabliaux, B. III. S. 96.), woraus man die niedliche Oper Aristote amoureux gemacht hat. Im Mittelalter gab man dem ganzen Alterthume einen Anſtrich vom Ritterweſen; man konnte Sitten und eine Lebensweiſe, die von dem, was man ſelbſt war, abwichen, nicht mehr begreifen. Ueberdies war das griechiſche Alterthum den Abendländern nur noch durch die Vermittelung der Araber bekannt, und die Klage des Ariſtoteles war wahrſcheinlich ſelbſt morgenländiſchen Urſprungs; denn dieſer Philoſoph und ſein Schüler Alexander waren

von allen Griechen diejenigen, welche zu verherrlichen die Araber am meiſten Vergnügen fanden.

Alexander, erzählt uns der Dichter, wird von der Liebe mitten in ſeinen Eroberungen gehemmt; er denkt nur noch daran, ſeiner Schönen Feſte zu geben und ihr ſeine Gluth zu beweiſen. Alle ſeine Barone, ſeine Ritter und Soldaten ſeufzen über ſeine Unthätigkeit:

Deſſen er ſich nicht betrübte;
Funden hatt' er die Geliebte,
Schön, wie man ſie wünſchen kann.
Ging nicht andre Sorg' ihn an,
Als wie er bei ihr nur wär.
Wohl iſt Lieb' ein mächt'ger Herr,
Wird der Erde größter König
So gefüg' und unterthänig,
Daß er ſein nicht achtend iſt,
Sich für Andre ganz vergißt.

Niemand hatte gewagt, Alexandern die Unzufriedenheit ſeines Heeres zu bezeigen; ſein Lehrer Ariſtoteles allein, der das Anſehn bei ihm hatte, das die umfaſſendſten Kenntniſſe und tiefe Weisheit geben, wirft dem Beſieger der Welt vor, daß er ſich um der Liebe willen vergeſſe, ſein Heer mitten in ſeinen Eroberungen in Unthätigkeit zurückhalte und die ganze Ritterſchaft unzufrieden mache. Alexander, beſchämt über dieſe Vorwürfe, verſpricht, ſich von ſeiner Schönen zu trennen, er bringt mehrere Tage zu; ohne ihr einen Beſuch zu machen:

Er jedoch das Angedenken
Mit dem Anblick nicht verlor;
Liebe führet ſtets ihm vor
Ihr Geſicht, ſo zart geründet,
Darin keine Spur ſich findet
Von dem allerkleinſten Fehl;
Ihre Stirn criſtallenhell,
Leib und Mund und blondes Haar.

Ach! ſoll ich denn immerdar
Leben, ſprach er, ſo in Pein?

Wirklich kann er nicht länger der Sehnſucht widerſtehen, ſie zu ſehn; er kehrt zu ihr zurück und entſchuldigt ſeine lange Abweſenheit, indem er ihr die Verweiſe ſeines Lehrers erzählt. Die Schöne ſchwört ſich dafür zu rächen und Ariſtoteles ſelbſt der Gewalt ihrer Reize zu unterwerfen. Sie geht zu ihm in den Garten, wo er ſtudirt; ſie bietet, ihn zu verführen, alle Hülfsmittel der Coquetterie auf. Der Philoſoph wendet ſich umſonſt ſein Alter und ſeinen kahlen Kopf und ſeine ſchwarz, blaß und mager gewordnen Züge ein; er fühlt, daß er ſeinen Fleiß übel angewendet habe und daß alles, was er weiß, ihn nicht vor der Liebe ſchütze. Er bittet die Dame um Gnade und erklärt ſich für ihren Sclaven. Sie tadelt ihn nicht, aber ſie legt ihm eine Buße auf, um ihn für die Rathſchläge zur Widerſetzlichkeit, die er ſeinem Zögling gegeben, zu beſtrafen:

Dame ſpricht: wie ſichs gebührt,
Mir ein ander Werk vollführt,
Hält die Lieb' euch ſo gefangen.
Mich beſeelt ein groß Verlangen,
Euch ein wenig zu trottiren
Hier auf dieſen Grasrevieren.
Will euch ſehn, ſprach ſie alsbald,
Einen Sattel aufgeſchnallt;
Das wird höchlich mich ergötzen.

Der Philoſoph vermag nicht der Dame, die er liebt, etwas abzuſchlagen; er ſtreckt ſich auf allen vieren nieder und läßt ſich einen Sattel auf den Rücken legen: die Schöne ſteigt auf und führt ihn an einer Roſenguirlande bis zum Fuße des Thurms, wo Alexander ſie erwartet, und wo er Zeuge des Triumphs der Liebe iſt über den allerbeſten Gelehrten von der Welt.

Aber das rührendſte aller Mährchen, und vielleicht auch

das berühmteſte, iſt das Mährchen von Aucaſſin und Nicolette (B. I. S. 380 bis 418), das Legrand unter dem Titel Les Amours du bon vieux temps neu herausgegeben, und das in der Folge den Stoff zu einer reizenden, ganz in ritterlichem Geiſte glänzenden Oper geliefert hat. Im Original iſt es abwechſelnd in Proſa und in Verſen, zuweilen mit einigen Muſikzeilen, geſchrieben. Die Sprache, ganz mit derjenigen von Ville-Hardouin übereinſtimmend, ſcheint die erſten Jahre des dreizehnten Jahrhunderts und einen Verfaſſer aus Champagne zu verrathen. Die Provençalen aber nehmen die erſte Erfindung einer Erzählung in Anſpruch, deren Schauplatz in ihrem Landeiſt. Aucaſſin, der Sohn des Grafen von Beaucaire, liebt leidenſchaftlich Nicoletten, ein junges Mädchen, deren Geburt unbekannt iſt; ſein Vater will ſie ihm nicht zur Gattin geben; indeß rückt der Graf von Valencia, ein Feind von Beaucaire, vor die Stadt und belagert ſie: ſie iſt auf dem Punkte, eingenommen zu werden, und der Graf von Beaucaire dringt vergebens in ſeinen Sohn, ſich an die Spitze der Vertheidiger zu ſtellen. Aucaſſin will nicht anders fechten, als wenn man ihm Nicoletten als den Lohn ſeiner Tapferkeit verſpricht. Er entreißt ſeinem Vater dieſes Verſprechen; er bricht aus den Mauern hervor und kehrt bald ſiegreich zurück. Aber ſobald der Herr von Beaucaire keine Furcht mehr hat, bricht er ſein Verſprechen; er entrüſtet ſich über den Gedanken einer Mißheirath ſeines Sohns und läßt Nicoletten aufheben.

Und ſie wird gekerkert ein
In ein graues Kämmerlein,
Gar ſehr künſtlich aufgeführt
Und mit Moſaik verziert.
An das Marmorfenſter hin
Lehnt ſie ſich mit trübem Sinn;
Hatte blond gelocktes Haar,

Und die Roſ' am Morgen war
Nicht wie ihre Haut ſo klar.
Schöneres ward nie geſehn.
Wie ſie durch die Gitter ſieht,
Sieht die Roſen aufgeblüht,
Und die Vöglein, die ſich freun,
Klagt ſie laut in ihrer Pein:
Ach! wie bin ich doch ſo elend!
Und warum bin ich gefangen?
Aucaſſin, mein edler Herr,
Ich bin eure treue Magd,
Und ihr habt mir nicht entſagt.
Ward um euch gekerkert ein
In dies graue Kämmerlein.
Leben werd ich hier in Schmerz,
Doch nie wanken ſoll mein Herz;
Denn ich bleibe ſtets die Seine.

Ich will es nicht verſuchen, einen Auszug aus dieſem Mährchen zu liefern, das die Oper Aucaſſin und Nicolette hinreichend kennen lehrt. Nicolette, dem Gefängniß entflohn, ſucht eine Zuflucht bei dem König von Torreloro (Logodoro oder le Torri in Sardinien), und dann in Carthago: ihre Geburt wird indeß für fürſtlich anerkannt; ſie kommt nach Provence unter einer Verkleidung zurück; ihr Geliebter findet ſie wieder, und ſie ſind endlich glücklich. Dieſe letztern Ereigniſſe ſind verworren und übel verknüpft; aber die zwanzig erſten Seiten ſind mit einer Naivetät, einer Reinheit und einer Anmuth geſchrieben, die vielleicht von keinem einzigen Dichter der guten alten Zeit erreicht worden ſind. *)

*) In den von Méon gedruckten Handſchriften lauten dieſe Verſe alſo:

Nicole est en prison mise
En une canbre vautie
Ki faite est par grant deviſes,
Panturée à miramie.

Die Trouveren haben auch einige lyriſche Dichter gehabt. Obgleich ihre Sprache weniger wohlklingend war als die Sprache des Südens, obgleich ihre Phantaſie weniger lebhaft und ihre Leidenſchaften weniger glühend waren, ſo haben ſie doch nicht durchaus eine Dichtungsgattung vernachläſſigt, welche den Ruhm ihrer Nebenbuhler ausmachte, und ſich befleißigt, in die Sprache von Oïl alle Formen des Versbaus aufzunehmen, welche die Troubadouren für die Sprache von Oc erfunden hatten. Aber die lyriſche Poeſie wurde beſonders von den großen Herren angebaut; es ſind faſt nur regierende Fürſten, von denen man Lieder aufbehalten hat. Thibaud III., Graf von Champagne, der von 1201 bis 1253 lebte, und 1234 auf den Thron von Navarra ſtieg, iſt der berühmteſte unter den franzöſiſchen Dichtern des Mittelalters, nicht allein durch den Glanz ſeiner Krone, ſondern durch ſeine wahren oder angeblichen Verbindungen mit Bianca von Caſtilien, der Mutter des heiligen Ludwigs, und durch den Einfluß, den ſeine romantiſchen Liebſchaften auf die Unruhen des Königreichs hatten. Die Poeſien des Königs von Navarra ſind äußerſt ſchwer zu verſtehn; die veralteten Wörter wurden lange in Frankreich für poetiſcher gehalten als die neuern, und die proſaiſche Sprache glättete und vervollkommnete ſich, während die Sprache der Verſe immer gleich dunkel blieb. Ueberdies ſchienen die lyriſchen Dichter mehr Wichtigkeit auf die Töne, auf die Verſchränkung der Reime, auf die ſtrenge Beobachtung aller von den Troubadouren für den Strophenbau der Chanſons, Tenſons und Sirvente's aufgeſtellten Regeln, als auf den Sinn und die Gefühle, die ſie ausdrücken wollten, zu legen. Auch ſind die beiden Bände von Gedichten des Königs von Na-

---

A la fenêtre marbrine
La s'apoya la mescine;
Elle avoit blonde la crigne
Et bien faite la sorcille, u. ſ. w.

varra, die Ravalliere herausgegeben hat, ein merkwürdige Denkmal der Sprache und der Sitten, aber nimmermehr eine anziehende Lectüre.

Man nennt noch unter den regierenden Fürſten, welche den letzten Kreuzzügen beiwohnten, und von welchen man Verſe aufbehalten hat, Thierry de Soiſſons, aus dem alten Hauſe Nesle, der in Aegypten in der Schlacht von Maſſura zum Gefangnen gemacht wurde; den Witzthum von Chartres, aus dem alten Hauſe Vendome; den Grafen von Bretagne, Jean, den Sohn von Pierre de Dreux, genannt Mauclerc; den Herrn Bernard de la Ferté; Gaces Brulés, Ritter und Edelmann aus Champagne, und Freund des Königs von Navarra; Raoul II de Coucy, getödtet im J. 1249, neben dem heiligen Ludwig, in der Schlacht von Maſſura. Sein Großvater, Raoul I. de Coucy, der Held der Tragödie Gabrielle de Vergy, war im J. 1191 in Paläſtina getödtet worden. Im Allgemeinen ſahen es die Gefährten des heiligen Ludwigs, die tapfern Ritter, die ihn auf dem Kreuzzuge begleiteten, gern, wenn die Trouveren an ihren Feſten anziehende, oft zügelloſe Geſchichten erzählten und ſie von ſeltſamen Abentheuern unterhielten; aber ſobald ſie ſich ſelbſt in der Verskunſt verſuchten, dann waren es ihre eignen Gefühle und ihre eignen Leidenſchaften, die ſie in eine poetiſche Form kleideten. Sie ſangen die Liebe oder den Krieg, und überließen Geringern das Geſchäft, ſie vorzutragen. Um von dieſer Dichtungsart einigen Begriff zu geben, will ich hier zunächſt, nicht in ſeiner urſprünglichen Form, ſondern in einer nach Montcrif gefertigten Ueberſetzung eines jener zärtlichen und ſogar ſchmachtenden Lieder von Raoul de Coucy mittheilen: ſeine Abſchiedsklage, als er dem heiligen Ludwig auf dem Kreuzzuge folgte.

O wie hart iſts, euch zu meiden,
Der ich ganz mich zugewandt!
Für den Herrn mein Leib muß ſcheiden,
Mein Herz bleibt in eurer Hand.

Seufzend ſuch' ich Syriens Strand,
Nicht als hegt' ich Furcht den Heiden,
Sondern weil gar hart mein Stand
Fern vom Urſprung aller Freuden.

Pred'gen hör' ich ſtets und ſagen,
Es ſei unſers Gott's Begehr,
Daß man allem ſoll' entſagen,
Um zu rächen ſeine Ehr'.
Schlöſſer, Güter, Angehör
Will ich freudig mir entſchlagen;
Schaut ſie hold nur auf mich her,
Werd' ich nimmer mich beklagen.

Dort in ferner Lande Grauen
Kann ich mindſtens Tag und Nacht
Denken meiner ſüßen Frauen,
Ohne Argwohn und Verdacht.
Und ſo laßt denn wohlbedacht
Euch mein Letztes anvertrauen:
Ihr hab' ich mein Herz vermacht,
Meinen Geiſt den Himmelsauen.

Ob ich unter den Liedern des Caſtellans von Coucy, die auf der Bibliothek zu Paris aufbewahrt werden, das Original Montcrifs aufgefunden habe, weiß ich nicht. Das hier in der Note *) mitgetheilte Lied iſt auf denſelben Gegen-

*) Oimi amors si dure départie
Me convendra faire de la moillor
Qui oncques fust amée ne servie.
Dex me ramoint à lui por sa douçor †)
Si voirement que j'en part à dolor.
Dex! qu' ai-je dit, je ne m'en part je mie;
Se li cors va servir notre seignor,
Tout li miens cuers remaint en sa baillie. ††)

Por li m'en vois sopirant en surie,
Que nul ne doit faillir son creator;

†) Gott führt mich zurück zu ihr um ihrer Süßigkeit willen.
††) Mein ganzes Herz verbleibt in ihrer Macht.

ſtand; es hat einige gleiche Reime, ohne darum einerlei zu ſein; noch ein anderes auf ſeine Abreiſe beginnt mit vielem

Qui li ſaudra à ceſt beſoing d' ahie,
Sachié de voir, faudra li à greignor, †)
Et ſaichiez bien li grant et li minor
Que là doit-on faire chétive vie.
Là ſe conquiert paradis et honor,
Et pers et los et l' amor de ſa mie.

Lonc tems avons eſté prou paix oiſeuze,
Or partira qui acertes iert preu;
Veſcu avons à honte doloreuze,
Dont tous li monz eſt iriez et honteus;
Quant à nos tens eſt perdu li ſains leus
Où Dex por nos ſoffrit mort argoiſſeuſe,
Or ne nos doit retenir nule honeus
D' aller vengier cette perte honteuſe.

Qui vuet avoir honre et vie envieuſe
Se voiſt morir liez et bauz et joiauz,
Car cele mort eſt douce et ſavoreuſe
Où conquis eſt paradis et honors;
Ne ja de mort n'en i morra i tous,
Ains vivront tuit en vie glorieuſe,
Et ſaichiez bien, qui ne fuſt amorouz,
Moût fuſt la voie et bele et delitouze. ††)

Tuit li clergie, et li home d' aaige,
Que de bienfaiz et d' aumoſnes vivront,
Partiront tuit à ceſt pelerinaige;
Et les Dames qui chaſtes ſe tendront,
Et léauté portent à ces qui iront.
Et ſe les font per mal conſeil folage,
Ha! les quelx gens mauvaiſes les feront?
Car tuit li bons iront en cet viage. †††)

†) Denn Niemand ſoll ſeinen Schöpfer verlaſſen. Wer ihn verläßt in der gegenwärtigen Noth, wiſſet, den wird Gott verlaſſen in einer größern.

††) Und wißt, daß für den, der nicht verliebt iſt, dieſe Reiſe gar ſchön und angenehm wäre.

†††) Und wenn ſie, weil ſie übel berathen ſind, eine Thorheit begehn, was ſoll man von denen denken, die ſie verführen; denn alle Guten werden bei dem Kreuzzuge ſein.

Gefühl, aber ohne einige Beziehung auf das erſtere zu haben. *) Die handſchriftlichen Lieder dieſer erſten franzöſiſchen Dichter ſtehen in den Bänden, die ſie enthalten, nicht beiſammen; ſie ſind unter mehrern Tauſenden andrer Gedichte zerſtreut, und wenn man mehrere Bände durchblättert hat, iſt es noch ungewiß, ob man alles geſehn hat.

Nach dieſem Heldengeſchlecht **) kamen andre Dichter,

Dex est assis en son haut héritage:
Or parra bien co cil le secorront,
Cui il geta de la prison ombrage,
Quant il fut mis en la croix que tuit ont.
Certes tuit cil sont honnis que n'i vont
S'ils n'ont pov'té, ou vieillesse ou malage.
Et cil qui jove et sain, et riche sont
Ne porront pas demorer sans hontage.

*) Ein andres Lied von dem Caſtellan von Coucy fängt alſo an:

S'oncques nuls homs por dure departie
Ot cuer dolant, je l'aurai por raison,
Oncques tortre (Turteltaube) qui pert son compaignon
Ne remest jor de moi †) plus esbahie.
Chacuns plore sa terre et son pays,
Quand il se part de ses coraux amis; (Herzensfreunde)
Mais nuls partir, saichiez, que que nuls die,
N'est dolorous, que d'ami et d'amie.

†) Iſt nie geblieben.

**) Ich weiß nicht welches mit den großen Namen und hiſtoriſchen Erinnerungen verknüpfte Intereſſe den Werth der kleinen von den Helden des Kreuzzuges geſchriebnen Verſe erhöht: man ſucht darin die Seele und Geſinnung dieſer mannhaften Ritter. Dies zu meiner Entſchuldigung, daß ich hier noch in der Ueberſetzung einige Strophen aus dem dritten Liede des Witzthums von Chartres, aus dem alten Hauſe Vendôme, in denen er das Gemälde ſeiner Schönen entwirft, herſetze.

O hört mich an, ihr edlen Herrn,
Euch treulich ſchildern möcht' ich gern
Die Schöne, die ich meine.

welche die Sprache der Trouveren verfeinerten und, wie ihre Vorgänger, die Vorliebe der Nation für Erzählungen, Allegorien, und den in die Verſe hinein gelegten Verſtand beſtärkten. Wir wollen ihnen nicht in ihrer Entwickelung folgen, da wir die Abſicht haben, von der franzöſiſchen Sprache nur in ihrer Beziehung auf die romantiſche Poeſie zu ſprechen und nur um zu erkennen, welchen Einfluß ſie auf die Literaturen des Südens gehabt hat. Statt uns alſo mit den Poeſien des Geſchichtſchreibers Froiſſart, des Herzogs Carl von Orleans, Alain Chartier's, Villon's und Coquillart's zu beſchäftigen, die allerdings dazu beigetragen, die

---

Den Namen nenn' ich nimmermehr,
Doch alſo mahl' ich ſie euch her,
Daß aus den Zügen gar nicht ſchwer
Ihr Bildniß euch erſcheine.
Ihr blondes Haar, wie Fäden Gold,
Es fällt geringelt und gerollt
Herab in tauſend Wogen.
Auf ihrer Stirn, wie Lilien ſchön,
Wo Runzel nicht noch Mahl zu ſehn,
Zwei holde Brauen ſich erhöhn,
Der Erde Siegesbogen.
Die blauen Augen, hold und klar,
Entbrennen wohl und dräun Gefahr:
Draus Flammenblitze ſprühen.
Geſchlitzt hat ſie der Liebe Hand,
Und ſüße Netze drin geſpannt,
In die, von Zauberwerk gebannt,
Der Männer Herzen ziehen.

Und die letzte Strophe:

Wüßt' ich noch mehr, ich gäb's nicht kund,
Leicht kränkte mein geſchwätz'ger Mund
Der Liebenden Vertrauen;
Dieweil ein wackrer Rittersmann
An Dam' und Herrn nicht freveln kann,
Daß ihn nicht träfen Gottes Bann
Und harter Buße Grauen.

franzöſiſche, keineswegs aber die andern ſüdlichen Sprachen zu bilden, wollen wir einen Blick auf die Entſtehung der bibliſchen Schauſpiele oder der romantiſchen Bühne werfen, die in Frankreich ihren erſten Urſprung hatte und in der Folge dazu diente, auf gleiche Weiſe die Bühnen Spaniens und Englands zu bilden.

Die Franzoſen ſollten zuerſt jenes neue Leben entdecken, das man den Werken des Geiſtes durch die dramatiſche Darſtellung geben kann. Sie hatten die Poeſie und die ſchönen Künſte dadurch erklärt, daß ſie ſie Künſte der Einbildungskraft nannten, während die andern Nationen ſie als einen Erguß der Empfindungen des Herzens betrachteten; ſie hatten bei weitem mehr geſucht, in ihren Erzählungen, ihren Romanen, ihren Mährchen den Charakter Andrer mit Wahrheit zu ſchildern, als ſich ſelbſt darzuſtellen. Auch waren ſie es, die zu der Zeit, wo das Theater der Alten gänzlich vergeſſen war, zuerſt die Erfindung machten, den verſammelten Zuſchauern entweder die großen Ereigniſſe, welche die Begründung der chriſtlichen Religion begleitet haben, oder die Myſterien, deren Glauben ſie befiehlt, oder ſelbſt die einzelnen Vorfälle des häuslichen Lebens, welche nach ernſteren Betrachtungen Stoff zum Lachen geben konnten, vor Augen zu bringen. Mit demſelben Talent, mit welchem ſie eine lange Geſchichte in der hiſtoriſchen oder eine Anekdote in der komiſchen Gattung verſificirt hatten, verſificirten ſie auch Gegenſtände derſelben Art in einem ganz ähnlichen Metrum, aber ſo, daß ſie abwechſelnd jeden Theilnehmer ſprechen ließen; und ſie überließen denen, die dieſe dialogiſirten Gedichte recitiren ſollten, die Sorge, ihnen den Ausdruck der Wahrheit und die Täuſchung des Schauſpiels zu geben.

Die erſten, welche die Aufmerkſamkeit des Volks durch dieſe auf mehrere Perſonen berechneten Dichtungen erregten, waren aus dem gelobten Lande heimkehrende Pilgrimme, die auf dieſe Weiſe ihren Landsleuten vor Augen ſtell-

ten, was ſie ſelbſt mit Augen geſehn und was alle Menſchen kennen zu lernen wünſchten. Man glaubt, daß es im zwölften oder allermindeſtens im dreizehnten Jahrhundert war, wo man die erſten dieſer dramatiſchen Vorſtellungen an den Straßenecken geben ſah. Aber erſt am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ließ eine Geſellſchaft Pilgrimme, die mit einem glänzenden Schauſpiele die Vermählung Carls VI. und Iſabellens von Baiern gefeiert hatte, ſich feſt in Paris nieder, und unternahm es, das Publicum mit regelmäßigen Vorſtellungen zu beluſtigen. Man nannte ſie die Confrérie de la Passion, weil das berühmteſte ihrer Schauſpiele die Leidensgeſchichte Jeſu vorſtellen ſollte.

Dieſes bibliſche Drama, das älteſte von allen dramatiſchen Werken ſeit der Wiederherſtellung der Geiſtesbildung, umfaßt die ganze Geſchichte des Erlöſers von ſeiner Taufe bis zu ſeinem Tode. Es iſt zu lang, um an einem einzigen Tage aufgeführt zu werden; auch ſetzte man die Aufführung von einem Tage zum andern fort und theilte das ganze Stück in eine gewiſſe Anzahl vou Journées (Tagewerken), deren jede das Werk oder die Darſtellung eines Tages enthielt. Dieſer Name für die Abtheilungen der Theaterſtücke, der in Frankreich mit den bibliſchen Dramen abkam, iſt in der ſpaniſchen Sprache geblieben, wo man ſeinen Urſprung vergeſſen hat. Sieben und achtzig Perſonen traten nach und nach in der Leidensgeſchichte auf; unter ihnen ſah man die drei Perſonen der Gottheit, ſechs Engel oder Erzengel, zwölf Apoſtel, ſechs Teufel, Herodes mit ſeinem ganzen Hof und viele Perſonen von der Erfindung des Dichters. Kühne Maſchienerien ſcheinen gebraucht worden zu ſein, um der Vorſtellung alle Pracht zu geben, die man heutiges Tags den Opern vorbehält; mehrere Scenen ſcheinen geſungen worden zu ſein; man findet ſogar Chöre, und die Miſchung der Verſe ſcheint eine ſehr genaue Kenntniß der Harmonie der Sprache zu verrathen. Einige Charaktere ſind gut gezeichnet; einige Scenen haben Größe, ſchnellen Fort=

gang oder tragiſche Wirkung; und obgleich das Stück oft in die trivialſte ſchleppendſte Sprache zurückſinkt, obgleich man die abgeſchmackteſten Scenen an einander gereiht ſieht, ſo kann man doch in dem Entwurf dieſes grauſen Drama's, das vor allen Muſtern vorausging, und indem es den Chriſten Ereigniſſe vor Augen ſtellte, woran ſich damals alle ihre Gedanken knüpften, ſie viel mächtiger erſchüttern mußte als heutiges Tags die auf das kunſtreichſte durchgeführten Tragödien, ein großes Talent nicht verkennen.

Einige Verſe, einige Citate reichen nicht hin, um von einem ſo langen und bunten Werke einen deutlichen Begriff zu geben; von einem Werke, das, in zwei Columnen gedruckt, einen dicken Folioband ausmacht, und an Länge für ſich allein die vollſtändige Sammlung der Werke der großen franzöſiſchen Tragiker überſteigt. Da jedoch unſere Abſicht iſt, den Leſer ſtets ſelbſt urtheilen zu laſſen, da wir ihm oft Auszüge aus nicht minder barbariſchen Stücken, die ſich auf der ſpaniſchen Bühne erhalten haben und nur Nachahmungen des erſten großen franzöſiſchen Bibeldrama's ſind, vorlegen werden: ſo iſt es billig, wenigſtens einige Verſe dieſes wunderbaren Werks anzuführen und nach und nach die verſchiednen Darſtellungsarten, das tragiſche und komiſche Talent des Verfaſſers anſchaulich zu machen. Man erſtaunt vor allem über die Deutlichkeit der Sprache, die viel leichter zu verſtehn iſt, als die Sprache der gleichzeitigen lyriſchen Dichter. Man fand ſonſt nicht allein mehr Naivetät, ſondern auch mehr Pracht in den ſchon veralteten Wörtern; aber dieſe Pracht war von einer Poeſie ausgeſchloſſen, die man populär machen wollte. Die Pracht der Ideen und der Sprache bringt das Drama von der Leidensgeſchichte zuweilen einem beſſern Zeitalter nahe. So drückt ſich in der Rathsverſammlung der Juden, wo mehrere Phariſäer nach der Reihe und nur zu lang ſprechen, Mardochai folgendermaßen aus:

Wann einſt Meſſias, wann der Chriſt regiert,
Dann hoffen wir, daß er uns gubernirt
Mit ſtarker Hand in friedlichem Verein;
Die Scheitel eine goldne Krone führt,
Sein Haus wird ſein mit Ruhm und Glanz geziert,
Und Recht und Friede ſeinem Volke ſein.
Und plagt der Mächtige den armen Mann,
Verbannt den freien Lehnsmann der Tyrann,
Wann Chriſtus kommt, wird alles ſein geſchlichtet.

Johannes hält eine gar lange Rede auf der Bühne, und die Geduld unſrer Väter bei Anhörung dieſer langen Declamationen iſt nur daraus zu erklären, daß ſie Gott ihre Langeweile zum Opfer brachten, feſt überzeugt, daß in dieſen religiöſen Dramen dasjenige, was weder zum Lachen noch zum Weinen reizte, für die Erbauung ihres Geiſtes nicht verloren ſei. Aber die darauf folgende Scene, in welcher Johannes verhört wird, iſt gut dialogiſirt.

Abyas

Heil'ger Prophet, geſchrieben ſteht,
Daß Chriſtus, um uns loszukaufen,
Sich offenbaren muß dem Haufen,
Und alles Volk durch ſeine Lehren
Zu ſeiner Gnade muß bekehren.
Drum angeſehn der Lehre Licht,
Das hohe Thun, den Unterricht,
Die du in deine Reden ſtreuſt,
Vermuthen wir, daß du es ſeiſt,
Der uns vorlängſt verkündigt iſt.

St. Johannes.

Ich bin es nicht, bin nicht der Chriſt:
Wohl aber thu' ich mich ihm neigen.

Elyachim.

Wie iſt dir denn die Thorheit eigen,
Daß du in dieſer Wüſten reiſeſt
Ganz nackt; ſprich, wovon du dich ſpeiſeſt,
Und welche Lehre du hier ſprichſt?

Bannanyas.

Man ſagt, daß du dich nicht entbrichſt,
Zu ſammeln Volks an dieſem Orte,
Damit es höre deine Worte,
Als wärſt ein heiliger Geſell.
Biſt du denn Herr in Iſrael?
Kennſt du's Geſetz und die Propheten?
Was iſt's mit dir?

Nathan.

Du machſt bekannt,
Daß ſchon Meſſias ſei gekommen;
Wie das? haſt du ihn wahrgenommen?
Biſt du's?

St. Johannes.

Ich bin es nun und nie.

Nachor.

Was biſt du für ein Mann? Eli?
Nennſt du Elias dich?

St. Johannes.

Nein.

Bannanyas.

Nein?
Wer denn? Wie iſt der Name dein?
Ich find's nicht aus mit allem Tichten.
Du biſt doch der Prophet!

St. Johannes.

Mit nichten.

Elyachim.

Wer denn? Jetzt gieb dich zu erkennen,
Damit wir Antwort bringen können
Den Oberhäuptern von dem Land,
Die uns zu dir hieher geſandt,
Zu wiſſen, wer du biſt.

St. Johannes.

Ego
Vox clamantis in deſerto.
Ich bin die Stimme in der Wüſten,

Daß alle Menſchen folgen müßten
Des hohen Welterlöſers Wegen,
Der kommt von unſrer Schulden wegen,
Gewißlich alles gut zu machen.

Die Folge dieſer Scene iſt die Bekehrung aller derjenigen, zu denen Johannes alſo geſprochen hat. Sie bitten ihn dringend um die Taufe. Dieſer Feierlichkeit folgt die Taufe Jeſu ſelbſt. Hier ſind die Verſe viel weniger bemerkenswerth als die Anmerkungen, die uns in die Zeit dieſer gothiſchen Schauſpiele verſetzen.

„Hier, ſo heißt es, tritt Jeſus in den Jordanfluß, „ganz nackt; und Johannes nimmt Waſſer in die Hand „und ſchüttet es über Jeſu Haupt:“

St. Johannes.

O Herr, ihr ſeid getauft nunmehr.
Obs gleich nicht eurer Göttlichkeit
Geziemt, noch meiner Einfältigkeit,
Euch ſolchen würdigen Dienſt zu thun;
Doch woll' in Gnaden Gott geruhn,
Das mangelnde hinzu zu fügen.

„Hier ſteigt Jeſus aus dem Jordanfluß und wirft ſich „ganz nackt vor dem Paradies auf die Knie. Nun ſpricht „Gott der Vater, und der heilige Geiſt ſteigt nieder in „Geſtalt einer weißen Taube auf das Haupt Jeſu, dann „kehrt er ins Paradies zurück. Und iſt zu bemerken, daß „die Rede Gottes des Vaters verſtändlich und recht nachdrücklich geſprochen werden muß in drei Stimmen, nemlich in einem Discant, einem Alt und einem Baß, wohl „übereinſtimmend; und in dieſer Harmonie muß die ganze „folgende Clauſel geſprochen werden:“

Hic eſt filius meus dilectus,
In quo mihi bene complacui.
Das iſt mein lieber Sohn,
An dem ich Wohlgefallen habe.

Weil daſſelbe Drama das erſte Muſter des Luſtſpiels ebenſowohl als des Trauerſpiels war, ſo wollen wir auch einige Verſe aus dem Geſpräch der Teufel anführen; denn dieſe ſind in dem Stück mit allen komiſchen Rollen ausgeſtattet; und ihr Streben einander zu mißhandeln, oder wie ſie ſich ausdrückten, ſich zu ſchäuern, gab der Verſammlung immer viel zu lachen.

Berith.

Ich weiß nicht, wer der Jeſus iſt,
Doch glaub' ich, giebt es keinen mehr
Auf weiter Erde ſo wie er.
Wer ihn geboren auch ans Licht,
Woher er ſtammt, ich weiß es nicht,
Noch welcher Teufel ihn belehrt;
Kein Fehl, kein Laſter ihn beſchwert,
Ich wüßte keins auf ihn zu bringen.

Satan.

Du wirſt mich noch zu wüthen zwingen,
Wenn ſolche Wort' ich hören muß.

Berith.

Warum das?

Setan.

Weil draus folgt der Schluß,
Ich bleib' am Ende ganz verlaſſen.
Wir wolln hier in der Wüſt' ihn laſſen,
Und in die Hölle gehn in Eile,
Daß Lucifer uns Rath ertheile;
Ich will den Vorfall ihm ſchon deuten.

Berith.

Die Teufel wollen euch geleiten;
Beſſer Geleit giebt's nimmerdar.

Lucifer.

Satan und Berith nehm' ich wahr;
Groß' Eile ſcheint ſie zu befeuern.

Aſtaroth.

Begehrſt du, daß ich ſie ſoll ſcheuern,
So ſind bereit Geräth und Wehr.

Lucifer.

Beeile dich nur nicht ſo ſehr,
Um vorn und hinten loszuſchlagen;
Erſt muß man hören, was ſie ſagen,
Zu wiſſen, ob's uns Nutzen bringt.

Aber als die Teufel ihrem Herrn Rechenſchaft von ihren Beobachtungen und ihren vergeblichen Bemühungen, Jeſum zu verſuchen, abgelegt haben, wirft ſich Aſtaroth mit ſeinen Helfershelfern auf ſie und führt ſie mit Geißelhieben in die Hölle zurück.

Dem Beiſpiele, das der Verfaſſer des großen bibliſchen Drama's von der Leidensgeſchichte gegeben hatte, folgte bald eine Menge von Dichtern, deren größter Theil anonym geblieben. Die Dramen von der Empfängniß und Geburt unſers Herrn, und von ſeiner Auferſtehung gehören zu den älteſten; aber die Legenden der Heiligen wurden der Reihe nach dialogiſirt und für die Darſtellung eingerichtet; und auch das alte Teſtament kam ganz auf die Bühne. Da man in einem und demſelben Stücke oft die Geburt, das männliche und das Greiſenalter einer und derſelben Perſon ſah, ſo ließ man ſie nach und nach von verſchiednen Schauſpielern darſtellen, und man findet am Rande der Dramen, die ſich erhalten haben: hier tritt der zweite, dann der dritte Iſrael oder Jacob auf. Uebrigens nahmen ſich die Dichter in den minder bekannten Geſchichten mehr Freiheit in der Erfindung; ſie mengten auch lieber poſſenhafte Scenen in Schauſpiele, die erbaulich ſein ſollten; und wenn ſie den Triumph ihrer Heiligen über die Verſuchungen und deren Verachtung der Fleiſcheslüſte ſchilderten, thaten ſie es oft in einer Sprache und einer

Darſtellung, die dem Ernſt dieſer heiligen Tragödien ſehr nachtheilig ſein mußten.

Die Bühne, worauf die bibliſchen Dramen aufgeführt wurden, beſtand immer aus einem erhabnen Gerüſte, das in drei Abtheilungen getheilt war: Himmel, Hölle, und zwiſchen beiden die Erde. Auf dieſen mittlern Theil, der bald Jeruſalem, bald das Vaterland eines Heiligen oder Patriarchen vorſtellte, ſah man Engel hinab, oder Teufel hinaufſteigen, um an den menſchlichen Handlungen Theil zu nehmen; aber man mußte in dem obern oder untern Theil der Bühne auch den Berathungen der Gottheit oder Lucifers folgen können. Die Pracht dieſer Vorſtellungen nahm zwei Jahrhunderte, ſo lange ſie dauerten, zu; und da man ſich auch auf die Länge des Schauſpiels ſelbſt etwas einbildete, ſo gab es einige Dramen, die in nicht weniger als vierzig Tagen aufgeführt werden konnten.

Die Geiſtlichen von la Bazoche, die zu Paris eine Corporation bildeten und die öffentlichen Feſte und Feierlichkeiten anzuordnen hatten, wollten ihrer Seits das Volk mit Schauſpielen unterhalten: aber da die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte (Confrérie de la Passion) im J. 1402 vom Könige ein Privilegium erhalten hatte, und ſie die einzige zur Aufführung von bibliſchen Dramen berechtigte Geſellſchaft war, ſo erfand die Bazoche, welche ſich dieſer Art von Schauſpiel zu enthalten genöthigt war, eine neue Gattung, die mehr dem Namen als dem Weſen nach verſchieden war. Dies waren die moraliſchen Stücke, die zuweilen ebenfalls aus den Geſchichten oder Gleichniſſen der Bibel entlehnt waren, wie z. B. das Stück vom verſchwenderiſchen Sohne. Zuweilen waren es rein allegoriſche Dichtungen, in denen Gott und der Teufel mit den Tugenden und Laſtern auf die Bühne traten. In dem moraliſchen Drama Le bien advisé et le mal advisé (der Vorſichtige und der Unvorſichtige) ſah man gegen vierzig allegoriſche Perſonen figuriren, und unter dieſen die verſchiednen Zeiten des Verbum's,

regieren: Regno, Regna vi und Regnabo. Im Verfolg dieſes Buchs wurden wir auf der ſpaniſchen Bühne, zur Zeit des höchſten Ruhms des Lope de Vega und Calderon, gleichfalls allegoriſche Autos sacramentales ſehn, die augenſcheinlich von gleicher Natur mit dieſen alten moraliſchen Dramen ſind.

Auch verdankt man den Geiſtlichen von der Bazoche die Erfindung der eigentlichen Komödie. Während die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte ſich vermöge ihres Standes für verpflichtet hielt, dem Publicum nur erbauliche Stücke vorzuſtellen, miſchten die Geiſtlichen von der Bazoche, die ſich nicht für prieſterliche Perſonen anſahn, in ihre moraliſchen Dramen Farcen, deren einziger Zweck war, Lachen zu erregen. Die ganze Heiterkeit und Lebhaftigkeit des franzöſiſchen Charakters entwickelten ſich ſchon hier in der poſſenhaften Darſtellung wirklicher Vorfälle, die der Stadt zur Unterhaltung gedient hatten. Sie waren ſorgfältig verſifizirt; und wenigſtens eine dieſer Farcen, der Advocat Pathelin, die zum erſtenmal im J. 1480 aufgeführt wurde, und die man einem Prieſter, Namens Pierre Blanchet von Poitiers, zuſchreibt, kann noch heutiges Tags als ein Muſter ungebundner Luſtigkeit und komiſcher Kraft angeſehn werden. Keine dieſer Farcen hatte allgemeinern Beifall erlangt, keine hat einen höhern Ruf ſich erhalten; ſie iſt im J. 1512 von Alexandre Connibert ins Lateiniſche überſetzt; ſie iſt von dem berühmten Reuchlin nachgeahmt worden; und umgearbeitet von Brueys wurde ſie im J. 1706 wieder auf die Bühne gebracht, und hat ſich bis auf unſre Tage darauf erhalten.

Auch ſah man unter der Regierung Carls VI. und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts eine dritte komiſche Geſellſchaft entſtehn, die **Kinder ohne Sorgen** (Enfans sans souci), die unter der Leitung ihres Oberhaupts, des **Narrenfürſten** (prince des sots), es unternahmen, die Franzoſen über ihre eignen Thorheiten lachen zu laſſen,

und die perſönliche, ſelbſt die politiſche Satire auf das Theater brachten.

So waren alle Gattungen der dramatiſchen Darſtellungen in Frankreich erneuert worden; ſie waren alle mit jenem Talent der Nachahmung, das der franzöſiſchen Nation eigen zu ſein ſcheint, mit jener Geſchmeidigkeit, vermöge welcher ſie ſich nach Belieben in neue Charaktere kleidet, und mit jener Richtigkeit des Raiſonnements, die ſie ihrem Ziele oder der Wirkung, die ſie hervorbringen will, ſtets gerade entgegengehn läßt, hervorgebracht worden. Alle dieſe Erfindungen, die ſeitdem in andern Ländern das romantiſche Drama gebildet haben, waren in Frankreich um mehr als ein Jahrhundert den erſten Anfängen ſowohl des italieniſchen als ſpaniſchen Theaters vorangegangen; ſie waren ſelbſt dem Studium der Alten, und der Nachahmung der Claſſiker um mehr als ein Jahrhundert vorangegangen. Am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gewann eine neue Geiſtesbildung einen unmittelbarern Einfluß auf die franzöſiſche Literatur; ſie wandelte den Geiſt und die Regeln derſelben um, ohne jedoch den nationellen Charakter und Geſchmack, die ſich mit den erſten Erzeugniſſen der Trouveren offenbart hatten, zu verändern. Hier beginnt die Geſchichte der franzöſiſchen Literatur, und hier verlaſſen wir ſie. Aber um die Literatur des Südens, die Literatur, welche man nach den romaniſchen Sprachen romantiſch benannt hat, kennen zu lehren, war es nöthig, einer der berühmteſten unter den romaniſchen Sprachen, derjenigen, deren Dichter die meiſte Fruchtbarkeit in der Erfindung gezeigt haben, einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Wenn ſie weit zurück bleibt in Hinſicht auf Gefühl, Enthuſiasmus, Feuer, Tiefe und Wahrheit der Empfindungen, ſo iſt ſie allen andern in allen Arten der Schöpfung vorangegangen. Wir wollen nunmehr die Geſchichte der italieniſchen Poeſie von ihren Anfängen bis auf unſere Zeiten verfolgen; aber da werden wir die Schule der Trouveren wiederfinden in den

majeſtätiſchen Allegorien des Dante, der, den Roman von der Roſe tauſendmal übertreffend, ihn dennoch zum Muſter genommen hat. Wir werden die Trouveren auch in den Novellen des Boccaccio, die ziemlich oft nur alte Mährchen ſind, wiederfinden; auch werden wir ſie wiederfinden in den Gedichten Arioſt's und in allen Ritterepopöien, denen die Romane des Adenez und ſeiner Zeitgenoſſen die Bahn gebrochen haben. In der ſpaniſchen Poeſie werden wir im ſiebzehnten Jahrhundert die Nachahmungen der alten Bibeldramen der Trouveren wiederfinden; Lope de Vega und Calderon werden uns mehr als einmal an die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte erinnern. Bei den Portugieſen ſelbſt wird uns der Verfaſſer des Amadis, Vasco Lobeira, in dieſer erſten franzöſiſchen Schule gebildet erſcheinen. Nicht ohne Grund alſo haben wir uns in der Geſchichte der Literatur des Südens für verpflichtet gehalten, der Sprache, dem Geiſte und den Dichtungen der Franzoſen im Mittelalter einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken.

Neuntes Kapitel.

Italieniſche Sprache; Dante.

Das Provençale war ſchon zur höchſten Stufe ſeiner Ausbildung gelangt; das Spaniſche und Portugieſiſche hatten einige Dichter hervorgebracht; die Sprache von Oïl war im Norden Frankreichs gebildet worden, ehe das Italieniſche einen Platz unter den Sprachen Europa's eingenommen und man den Reichthum und Wohlklang einer im Dunkeln unter dem Volke entſtandnen Mundart geahnet hatte. Aber ein großer Dichter trat im dreizehnten Jahrhundert auf in dieſer zuvor vernachläſſigten Sprache, und das Genie eines einzigen Mannes erhob ſie ſchnell über alle ihre Nebenbuhlerinnen.

Das lombardiſche Herzogthum Benevent, das den größten Theil des heutigen Königreichs Neapel umfaßte, hatte ſich unter unabhängigen Fürſten mitten unter den Griechen und Sarazenen auf einer Stufe von Cultur erhalten, wie man in der erſten Hälfte des Mittelalters in dem ganzen übrigen Italien nicht fand; die Künſte blühten daſelbſt, einige Wiſſenſchaften wurden daſelbſt mit Sorgfalt bearbeitet, die Schule von Salern lehrte das Abendland die Arzneikunde der Araber, und der Handel von Amalfi brachte ſowohl Kenntniſſe als Reichthümer zu den Bewohnern dieſer fruchtbaren Gegenden. Vom achten bis zum

zehnten Jahrhundert hatten mehrere Männer von Talent in dieſen Provinzen die Geſchichte geſchrieben, zwar lateiniſch, aber mit Treue, mit Leben und Feuer; einige hatten ſogar hiſtoriſche Gedichte in Hexametern verfertigt, die, verglichen mit allen andern derſelben Zeit, von mehr Begeiſterung und Leichtigkeit zeigen. Der Einbruch der normänniſchen Abentheurer, die in Apulien ein Königreich gründeten, brachte nicht eine hinlängliche Anzahl Fremder dahin, um die Sprache zu verändern; und unter ihrer Herrſchaft erhielt das Italieniſche oder Sicilianiſche zum erſtenmal Feſtigkeit. Unter den beiden Roger und den beiden Wilhelmen, d. h. in der erſten Hälfte des zwölften Jahrhunderts, als der Hof von Palermo reich und wollüſtig geworden, hörte man dort zum erſtenmal die Geſänge der ſicilianiſchen Dichter ertönen. Um dieſelbe Zeit ſah man die Araber daſelbſt ein Anſehn und einen Einfluß gewinnen, dergleichen ſie nie an einem andern chriſtlichen Hofe ausgeübt haben. Wilhelm I. ließ ſeinen Palaſt, wie die Monarchen des Orients, von Eunuchen bewachen, und dieſes waren ſämmtlich Mohammedaner. Er wählte unter ihnen ſeine Vertrauten, ſeine Freunde, zuweilen ſelbſt ſeine Miniſter. Alle diejenigen, welche die Künſte ausbildeten, alle, die zu den Freuden des Lebens beitrugen, waren Sarazenen; die Hälfte der Inſel war noch von ihnen bewohnt. Als am Ende des zwölften Jahrhunderts Friedrich II. den normänniſchen Fürſten folgte, verſetzte er anſehnliche Colonien von Sarazenen nach Apulien und dem Principat; aber er entfernte ſie weder von ſeinem Dienſte noch von ſeinem Hofe: er bildete ſeine Armee aus ihnen und wählte faſt einzig aus ihnen die Statthalter der Provinzen, die er Gerichtsherrn nannte. So fanden ſich im Oſten wie im Weſten von Europa die Araber im Stande, den lateiniſchen Völkern ihre Künſte, ihre Wiſſenſchaften und ihre Poeſie mitzutheilen.

Die lateiniſche Sprache hatte ſich völlig von der Volks-

ſprache geſondert; die Frauen erlernten ſie nicht mehr, und ihnen zu gefallen, ihnen von Liebe zu ſprechen, mußte man die Sprache annehmen, der ſie Anmuth gaben, mußte ſie Regeln unterwerfen und durch jene Innigkeit ſie beleben, für die eine todte und pedantiſche Sprache nicht mehr empfänglich war. Es ſcheint wirklich, daß alle poetiſchen Erzeugniſſe der Sicilianer, anderthalb Jahrhunderte lang, nur Liebesgedichte waren. Man hat mit Sorgfalt dieſe erſten Denkmåler der italieniſchen Poeſie aufbewahrt und Ginguené hat ſie mit eben ſo viel Geiſt als Gelehrſamkeit zergliedert; wir verweiſen auf ſein Werk diejenigen, die ſie kennen zu lernen wünſchen, ſo wie alle diejenigen, die über die italieniſche Poeſie vollſtändigere Belehrungen und mehr Gründlichkeit ſuchen, als man in einer kurzen Geſchichte aller ſüdlichen Literaturen zu finden erwarten darf.

Der Werth der Liebesgedichte beſteht faſt immer einzig in dem Ausdruck. Der Geiſt, den man in das zärtlichſte Gefühl einmiſchen wollte, würde daſſelbe zu erkälten ſcheinen; jede Erfindung würde den Dichter oder den Liebhaber von ſeinem Zweck zu entfernen ſcheinen; man verlangt von ihm faſt nur, daß er mit Wahrheit, mit Innigkeit wiederhole, was ſeit je von allen denen gefühlt worden, die geliebt haben. Die Harmonie der Sprache allein ſoll die Harmonie des Herzens wiedergeben. Die erſten ſicilianiſchen und italieniſchen Dichter haben faſt ſämmtlich dieſe Grundſätze verkannt. Das Beiſpiel der Araber und Provençalen hat ſie über dem Nachgrübeln die Naivetät vorbeigehn laſſen; ſie haben alle ihre Verzierungen aus dem falſcheſten, manierirteſtem Verſtande entnommen. Wenn es wenig Vergnügen macht, die beſten Liebesgedichte zu überſetzen, ſo macht es noch weniger, die Mängel der mittelmäßigen aufſinden zu laſſen: auch haben die Gedichte von dem Sicilianer Ciullo d' Alcamo, von Friedrich II. und ſeinem Kanzler, Pierre des Vignes, von Oddo delle Colonne und von Mazzeo di Ricco u. ſ. w. nur noch in ſofern Inte-

reſſe, als ſie zur Geſchichte der Sprache und des Versbau's dienen.

Letzterer war nach dem Muſter des Versbau's der Provençalen gebildet worden; die Verſe waren beſtimmt durch die Accentuation, nicht durch die Quantität, und mit einander verknüpft durch den Reim. Von allen den mancherlei Füßen, welche die Alten erfunden hatten, um Sylben von verſchiedner Quantität zu verbinden, hatte man nur noch den Gebrauch des Jambus beibehalten; der heroiſche Vers enthielt deren fünf; kürzere Verſe beſtanden aus dreien oder vieren. Der erſtere war alſo von zehn Sylben, die ſtumme Endſylbe ungerechnet, und die vierte, achte und zehnte, oder die ſechſte und zehnte waren betont. Die Reime wurden ebenfalls den Regeln unterworfen, welche die Provençalen erfunden hatten, und die Italiener verſtanden es gleichfalls, ſie ſo unter einander zu miſchen, daß man dieſelben Ausgänge in gewiſſen Zwiſchenräumen erwarten mußte und das Ganze des Gedichts dadurch verknüpft wurde, gleichſam um es dem Gedächtniſſe beſſer einzuprägen; endlich wurde das Gedicht nach Strophen oder Couplets abgetheilt, ſo daß dem Ohre die muſikaliſche Anmuth nicht nur jedes Verſes, ſondern auch des Ganzen fühlbar gemacht wurde.

Die Sprache, welche die Sicilianer in ihren Poeſien gebrauchten, war nicht der gemeine Dialekt, wie er ſich unter dem Volke der Inſel gebildet hatte, und wie er ſich bis dieſen Tag in ſicilianiſchen für die Italiener kaum verſtändlichen Liedern erhalten hat. Der Hof der Könige von Sicilien und des Kaiſers hatte ihr ſchon eine elegantere Form gegeben; eine nach dem Gebrauche beſtimmte Grammatik hatte ſich über dieſen Gebrauch erhoben und ihn unter Regeln gebracht. Man unterſchied ſchon eine Hofſprache, lingua cortigiana, und ſetzte ſie über alle Dialekte Italiens. Dieſe Sprache war in Toscana Volksſprache geworden und vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts gaben ihr mehrere

Dichter dieſer Provinz und ſelbſt einige Proſaiker Feſtigkeit und brachten ſie faſt zu dem Punkte von Vollkommenheit, auf welchen ſie bis zu unſern Zeiten geblieben iſt. Ricordano Malaſpina, der im J. 1280 die Geſchichte von Florenz ſchrieb, kann noch heute in Anſehung der Sprachreinheit und Eleganz als dem beſten der lebenden Schriftſteller gleich angeſehn werden.

Aber noch hatte kein Dichter die Herzen mächtig gerührt, noch war kein Philoſoph in die Tiefen des Nachdenkens und des Gefühls eingedrungen, als der größte der Italiener, der Vater ihrer Poeſie, als Dante erſchien und zeigte, wie ein gewaltiges Genie dieſe noch rohen Materialien anwenden könne, um einen Bau daraus aufzuführen, anſtaunenswerth wie das Weltall, deſſen Bild er war. Statt an eine eingebildete Dame gerichteter Liebesgedichte, ſtatt kalt ſinnreicher Madrigale, mühſelig harmoniſcher Sonette, falſcher oder gezwungener Allegorien, der einzigen Muſter, die Dante in irgend einer neuern Sprache vor Augen hatte, faßte er in ſeinem Geiſte die ganze unſichtbare Welt auf und enthüllte ſie vor den Augen ſeiner erſtaunten Leſer.

In dem Jahrhundert, das eben verfloſſen war, hatten einige Männer die ganze Energie ihrer glühenden Seele auf die Myſterien der Religion gerichtet. Der heilige Franciscus und Dominicus hatten eine neue religiöſe Miliz errichtet, thätiger und fanatiſcher als alle Mönchsorden, die vorher beſtanden hatten; ihre Predigten, ihr Beiſpiel, ihre blutigen Verfolgungen hatten den Eifer neu belebt, der während der vorhergegangnen Jahrhunderte zu ſchlummern ſchien. Die erſte Wiedergeburt der Wiſſenſchaften hatte ſich indeß in den Religionsſtudien fühlbar gemacht; ſie hatten etwas Scholaſtiſches angenommen, das ſie zuvor nicht hatten; der Himmel, das Fegefeuer, die Hölle waren unaufhörlich der Phantaſie aller Chriſten gegenwärtig; ſie betrachteten ſie mit den Augen des Glaubens; aber ſie betrachteten ſie dennoch unter materiellen Formen, ſo ſehr hatten

die Religionslehrer ſich bemüht, die Bilder davon durch detaillirte Beſchreibungen und faſt wiſſenſchaftliche Abhandlungen über den Schmerz jeder Strafe, über die Glorie jeder Belohnung, zu vergegenwärtigen.

In dem Vaterlande des Dante ſelbſt brachte man durch eine für einen Feſttag beſtimmte fürchterliche Vorſtellung, zu welcher ohne Zweifel die erſten Verſuche ſeines Gedichts den Gedanken erweckt hatten, alle Höllenſtrafen dem Volke vor Augen. Das Bette des Arno war beſtimmt worden, den Abgrund der Hölle vorzuſtellen; und die mannichfaltigſten Martern, welche die Phantaſie der Mönche erfunden hatte, Ströme ſiedendes Pechs, Feuer, Eis, Schlangen, alles wurde auf wirkliche Menſchen in Anwendung gebracht, deren Geſchrei und Wehklagen die Täuſchung für die Zuſchauer vollſtändig machten. *)

Der Gegenſtand alſo, welchen Dante für ſein unſterbliches Gedicht wählte, als er die unſichtbare Welt und die drei Reiche der Todten, die Hölle, das Fegefeuer und das Paradies, zu beſingen unternahm, war zu ſeiner Zeit der populärſte von allen, zugleich der die Religion am tiefſten durchdringende, mit den Erinnerungen an Vaterland, Ruhm, Partei, am genauſten zuſammenhängende, weil alle berühmten Todten auf dieſer neuen Schaubühne erſcheinen mußten; kurz, durch ſeine Unermeßlichkeit der hocherhabenſte, den je des Menſchen Geiſt aufgefaßt hat.

Am Ende des Jahrhunderts, in der Oſterwoche des Jahres 1300, wird Dante nach ſeiner Dichtung, verirrt in einer Wüſte bei Jeruſalem, in das Schattenreich eingeführt; Virgil bietet ſich dar, ihn hier zu führen, Virgil, der ſtets der Gegenſtand der Bewunderung des Dante, der Mittelpunkt ſeiner Studien geweſen, und der durch ſeine bewunderte Beſchreibung der Unterwelt in der Aeneide das Recht erworben zu haben ſchien, die Geheimniſſe dieſer

---

*) Den 1ſten May 1304.

heiligen Orte zu enthüllen. Die beiden Dichter kommen zum Fuße einer Pforte, über welcher dieſe fürchterlichen Worte geſchrieben waren:

Durch mich geht's ein zur Stadt der bangen Klagen,
Durch mich geht's ein zur ewiglichen Trauer,
Durch mich geht's ein zum Volk, vom Heil verſchlagen.
Gerechtigkeit trieb meinen hohn Erbauer;
Mich gründeten zur Strafe ſündger Schaaren
Die Weisheit, Lieb' und Macht zu ſteter Dauer.
Eh denn ich war noch keine Dinge waren,
Als Ewiges, und ich bin ſelber ewig;
Laßt, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren! *)

Und dennoch dringen die beiden Dichter, denen ein Befehl des Allerhöchſten die Thore der Hölle hatte öffnen laſſen, in dieſen furchtbaren Umkreis.

Wehklagen, Seufzer, tief Geſtöhn von dannen
Den ſternenloſen Aether laut durchdrungen,
Daß am Beginne Thränen mir entrannen.
Ein Sprachgemiſch entſetzenvoller Zungen,
Worte des Schmerzens und des Zornes Weiſen,
Und hell Gekreiſch, und Hände, die erklungen,
Erregten Aufruhr, der in ſtetem Kreiſen
Die ſchwarze Luft durchfährt zu allen Stunden,
Gleich wie der Sand, wenn Stürme ſich erweiſen.

---

*) Inferno, Canto III., v. 1.

Per me si va nella Città dolente,
Per me si va nell' eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse'l mio alto fattore,
Fece mi la divina potestate,
La somma sapienza e'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro;
Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.

Dies waren jedoch noch nicht die Böſen, ſondern diejenigen, die ohne Schmach und ohne Tugenden gelebt.

Sie ſind geſellt zu jenen niedern Schaaren
  Der Engel, die, nicht Aufruhrs Unterwinder,
  Noch Gotte treu, für ſich verblieben waren.
Die Himmel nicht, um ſchön zu ſein nicht minder,
  Noch will die tiefe Hölle ſie empfangen,
  Denn Ruhm erlangten noch durch ſie die Sünder.

. . . .

Die Welt läßt ihnen keinen Ruhm erſchallen,
  Gerechtigkeit und Mitleid ſie verſchmähen;
  Nichts mehr von ihnen; ſchau und laß uns wallen.

Die Dichter gehen durch dieſen unedeln Haufen hindurch; ſie kommen zu dem traurigen Ufer des Acheron, wo alle, die in Gottes Zorn ſterben, ſich verſammeln aus allen Ländern der Erde; die göttliche Gerechtigkeit beſchleunigt ihren Gang, und die Furcht zieht ſie eben ſo lebhaft an, als es die Begierde thun würde. Charon führt in ſeinem Nachen die Seelen der Verſtoßnen von einem Ufer des traurigen Fluſſes zum andern; denn Dante nimmt übereinſtimmend mit einigen Kirchenvätern alle Fabeln des Heidenthums an, als habe daſſelbe die Dämonen unter den Namen der unterirdiſchen Götter vorgeſtellt; ſo vereinigt er alle glänzenden Farben der griechiſchen Mythologie, die ganze Macht der poetiſchen Erinnerungen mit den Schrecken des Katholicismus. Michel Angelo ſtellte, als er das jüngſte Gericht mahlte, die Hölle des Dante dar; auch ſieht man auf ſeinem Gemälde Charon die Seelen überfahren, und wenn man vergißt, daß er hier der Dämon des Flußes und nicht einer der Höllengötter iſt, ſo tadelt man an dem Mahler der Sixtiniſchen Capelle eine Vermiſchung beider Religionen, die doch mit dem Glauben der Kirche übereinſtimmt.

Wie hierauf die Dichter in den Höllenſchlund eintreten, gelangen ſie zu den Wohnungen der Weiſen und Gerechten des Heidenthums und aller derjenigen, welche der Katho-

licismus zu ewigen Strafen verurtheilt, weil ſie geſtorben, ohne die Taufe empfangen gekonnt zu haben. Ihre Klagen und Seufzer werden nicht durch wirkliche Schmerzen, ſondern durch die ewige Sehnſucht nach dem Gut erpreßt, daß ſie nicht erlangt haben. Ihr Wohnort gleicht ungefähr dem bleichen Elyſium der Dichter; es iſt ein ſchwaches Bild des Lebens, wo die Sehnſucht die Stelle der Hoffnung vertritt. Man weiß, daß Chateaubriand, der früher den Gerechten des Heidenthums die ewigen Strafen hatte erſparen wollen, darüber Scrupel empfand, und in der dritten Ausgabe ſeiner Märtyrer ein ſo reines, ſanftes und dem Glauben an einen Gott der Gnade ſo angemeſſenes Gefühl ſich ſelbſt als einen Fehler vorgeworfen hat.

Nach den Helden des Alterthums ſind die erſten, denen Dante beim Hinabſteigen in den Abgründ *) begegnet, diejenigen, welche die Liebe zu dem Fehltritt verleitete, und welche ſtarben ohne bereuen zu können; denn der Unterſchied zwiſchen der Hölle und dem Fegefeuer wird nicht durch das Uebermaaß des Verbrechens, ſondern durch die Zufälligkeit der letzten Augenblicke beſtimmt. Die Erſten von den Verſtoßenen ſind diejenigen, die mit der meiſten Nachſicht behandelt werden; je weiter Dante in die Hölle hinabſteigt, um ſo mehr ſieht er die Strafen ſich mehren. Er fährt fort:

Ich kam zum Ort, dem alles Licht entzogen,
Der brüllet, gleich den ſturmbewegten Meeren,
Empört feindſeelger Winde Kampf die Wogen.
Der hölliſche Orkan, ohn' aufzuhören,
Entführt die Geiſter, die er feſt umſchlungen,
Und peinigt ſie durch Schläg' und ſtetes Kehren.

Unter dieſem unglücklichen Haufen erkennt der Dichter Franciska von Rimini, die Tochter des Guido von Polenta,

---

*) Canto V.

eines ſeiner Beſchützer, welche, mit Lancelot Malateſti vermählt, im Ehebruch mit Paolo, ihrem Schwager, von ihrem Gemal überraſcht und getödtet worden war. Dieſe Epiſode iſt eine von denen, deren Ruf in alle Sprachen übergegangen iſt; keine jedoch kann den Reiz und die vollendete Harmonie des Originals wiedergeben.

Und ich hub an: Wohl möcht' ich Tröſtung finden,
Spräch' ich die zwei dort, die beiſammen gehen,
Und alſo leicht erſcheinen vor den Winden.
Er drauf: Wann ſie uns näher, magſt du ſehen,
Und dann bei jener Liebe ſie beſchwören,
Die ſie entführt; ſie werden Rede ſtehen.
Und wie die Stürme ſie zu uns verſtören,
Beginn' ich laut: Ihr Seelen ſo voll Bangen!
Naht zum Geſpräche, will euch ſonſt nichts wehren.
Wie Tauben, hingerufen vom Verlangen
Zum ſüßen Neſt, mit ausgeſpannten Schwingen
Durchziehn die Lüfte, von Begier befangen:
So jen' hervor aus Dido's Haufen gingen,
Sich zu uns wendend durch der Luft Beſchwerde,
So ſtark war meines Rufs ſehnſücht'ges Dringen.
O gütig Weſen, freundlicher Geberde,
Das her durch ſchwarze Luft zu uns gezogen,
Die wir mit unſerm Blut gefärbt die Erde;
Wenn uns des Weltalls König wär gewogen,
So wollten wir für deinen Frieden beten,
Weil unſre Qual zu Mitleid dich bewogen.
Sprich, welch Bericht von uns dir iſt vonnöthen,
Auf daß wir hören und berichten mögen,
Indeß die Winde ruhn, die uns verwehten. *)

---

*) Ich fühle, daß die Citate in der Originalſprache nicht vervielfältigt werden dürfen, zumal es allen Leſern, die ſie verſtehn, leicht ſein wird, ſich das Original zu verſchaffen. Ich will daher nur einen Theil dieſes ſchönen Bruchſtücks hier herſetzen, Inf. Cant. IV. v. 73.

Si toſto come l' vento a noi gli piega,
Muovo la voce: o anime affannate!
Venite a noi parlar, s'altri nol niega.

Das Land, woher wir ſtammen, iſt gelegen
 Am Meeresſtrand, wohin der Po ſich ſenket,
 Sammt dem Geleite dort der Ruh zu pflegen.
Amor, der ſchnell ein edles Herz umſchränket,
 Ließ Sehnſucht ihn nach meiner Schönheit faſſen,
 Die ich verlor; die Art noch jetzt mich kränket.
Amor, der nie Geliebten Lieb' erlaſſen,
 Gab mir an deſſen Sehnſucht ſolche Freude,
 Daß, wie du ſiehſt, ſie mich noch nicht verlaſſen.
Amor auch führt' in Einen Tod uns beide.
 Zu Cain, der das Leben uns genommen! —
 Alſo ward uns von Jenen zum Beſcheide.
Als die gekränkten Seelen ich vernommen,
 Senkt' ich den Blick, und hielt ihn ſo darnieder,
 Bis jener ſprach: was kann ſolch Sinnen frommen?
Als ich drauf Antwort gab: Weh! ſprach ich wieder,
 Welch ſüßes Sinnen, ſehnliches Behagen
 Hat ſie geführt zur Schmerzensbahn hernieder?
Drauf wandt' ich mich zurück, mehr zu erfragen.
 Und ich hub an: Franziska, mir bereiten
 So Traurigkeit als Mitleid deine Plagen.
Doch ſage mir, in ſüßer Seufzer Zeiten,
 Wann und was Art gelang das Liebsgeſtändniß,
 Als ihr nur Sehnſucht kanntet, kaum zu deuten?

Quali colombe dal diſio chiamate,
 Coll' ale alzate e ferme, al dolce nido
 Vengon per aere, da voler portate;
Cotali uſcir della ſchiera ov' è Dido,
 A noi venendo per l' aere maligno,
 Sì forte fu l'affettuoſo grido.
O animal grazioſo e benigno,
 Che viſitando vai per l' aere perſo
 Noi che tingemmo il mondo di ſanguigno;
Se foſſe amico il Re dell' univerſo,
 Noi pregheremmo lui per la tua pace,
 Da ch' hai pietà del noſtro mal perverſo.
Di quel ch' udire e che parlar vi piace,
 Noi udiremo e parleremo a vui,
 Mentre che l' aura, come fà, ſi tace.

Und ſie zu mir: Das iſt ein Leid ohn' Endniß,
Wenn man gedenkt in ſolchen Kümmerniſſen
Glückſeelger Zeit, deß hat dein Meiſter Kenntniß.
Dieweil du denn den erſten Keim zu wiſſen
Von unſrer Liebe haſt ſolch mächtig Sehnen;
Sag' ich dir's an, werd' ich auch weinen müſſen.
Wir laſen eines Tags, der Luſt zu fröhnen,
Von Lancelot, wie Lieb' ihn thät umſtricken;
Wir waren einſam ohn' ein Arg zu wähnen,
Oftmal begegneten wir mit den Blicken
Beim Leſen, und verfärbten unſre Wangen;
Doch nur ein Augenblick mocht' uns berücken.
Und als wir laſen, wie er voll Verlangen
Geküßt das Lächeln von der Liebſten Munde:
Da nahte der, ſo ſtets wird an mir hangen,
Sich meinen Lippen, bang' im Herzensgrunde;
Galeotto war das Buch und der's erdachte! *)
Nicht weiter laſen wir in jener Stunde.
Weil ſolcherlei der eine Schatten ſagte,
Erſcholl des Andern Jammerlaut ſo ſehnlich,
Daß mich das Mitleid nah dem Tode brachte,
Und ich dahin fiel, einem Leichnam ähnlich.

In dem dritten Kreiſe der Hölle, **) denn der wie ein großer Trichter gewundene Abgrund iſt in ſieben concentriſche Kreiſe getheilt, findet Dante diejenigen, die für ihre Schlemmerei geſtraft werden. Ausgeſtreckt in einem kothigen Moraſt, ſind ſie ewig einem eiſigen Regen ausgeſetzt. Einer derſelben erkennt ihn und giebt ihm Nachricht von mehrern ſeiner Mitbürger. In dem vierten findet er die Geizigen und Verſchwender, die mit einander beſtraft werden und ſich gegenſeitige Vorwürfe machen; ***) die Zorni-

*) Sie bezeichnet den Verführer mit dem Namen des Ritters Galeotto, eines Freundes von Lancelot, und des Geliebten einer von den Damen der Genievra, welche ihre Liebe begünſtigte.

**) Inferno, Canto VI.

***) Ebendaſ. Canto VII.

gen ſind in einen ſcheußlichen Moraſt verſenkt; *) die Häreſiarchen haben ihren Platz in dem Umkreis der Stadt des Pluto. **) Auf einem weiten Felde erheben ſich von einem Ort zum andern Gräber, jedes iſt halb geöffnet und erſcheint glühend wie ein Schmelzofen; ſchreckliche Wehklagen tönen daraus hervor; über jeder Oeffnung ſchwebt ein Deckel. Wie Dante an einem dieſer Gräber vorübergeht, hört er dieſe Rede daraus hervortönen:

O Tuſcier, der du lebend magſt durchziehen
Die Feuerſtadt, in Worten ſo verehrlich,
Laß dir allhier gefallen zu verziehen.
Denn mir verkündet deine Sprache klärlich,
Du ſeiſt dem edeln Vaterland' entſproſſen,
Dem ich vordem vielleicht nur zu beſchwerlich. ***)

Der Mann, der alſo im Feuer ſpricht, iſt Farinata degli Uberti, das Haupt der Ghibellinen von Florenz, der Beſieger der Guelfen in der Schlacht an der Arbia, und der Retter ſeines Vaterlandes, das die Ghibellinen ihrer Sicherheit aufopfern wollten. Farinata iſt einer jener großen Charaktere, deren Muſter ſich nur im Alterthum oder Mittelalter findet; Herr der Ereigniſſe, Herr der Menſchen, ſcheint er ſelbſt das Schickſal zu beherrſchen, und die Qualen der Hölle vermögen nicht ſeinen ſtolzen Gleichmuth zu trüben. Er ſchildert ſich auf eine bewundernswürdige Weiſe in der Rede, die ihm Dante leiht: ſeine ganze Theilnahme iſt noch einzig auf ſein Vaterland und ſeinen Anhang gerichtet, und die Verbannung der Ghibellinen verurſacht ihm mehr Schmerz als das glühende Bette, auf welchem er liegt.

Wie Dante in den ſiebenten Kreis hinabſteigt, ****) erblickt er einen weiten Graben voll Bluts, worein die

*) Inferno, Canto VIII.

**) Ebendaſ. Canto IX.

***) Ebendaſ. Canto X, Verſo 22.

****) Ebendaſ. Canto XII.

Tyrannen und Mörder verſenkt ſind; mit Bogen bewaffnete Centauren umſchwärmen die Ufer, und zwingen die Unglücklichen, welche die Häupter aus dieſem Blutmoraſt emporheben wollen, wieder unterzutauchen. Weiterhin ſind die Selbſtmörder in dornige Geſträuche verwandelt; *) ihnen bleibt nichts Menſchliches als die Qual und die Sprache, aber jede Fähigkeit zu handeln iſt ihnen genommen worden, um ſie dafür, daß ſie ſie einſt gegen ſich ſelbſt gerichtet, zu beſtrafen. Auf einer ſtets einem Feuerregen ausgeſetzten Flur von glühendem Sande **) findet Dante Menſchen, die troß der ſchmählichen Laſter, wofür ſie die Strafe leiden, in andern Rückſichten ſeine Zuneigung oder Verehrung verdienten: Brunetto Latini, der ſein Lehrer in der Dichtkunſt und Beredſamkeit geweſen; Guido Guerra, Jacopo Ruſticucci und Tegghiaio Aldobrandi, die tugendhafteſten, uneigennützigſten unter den Republicanern von Florenz, deren Generation der ſeinigen vorhergegangen war. Dante ſagt:

War ich geſichert vor den Feuerballen,
Den Sprung hinab hätt' ich nicht unterlaſſen,
Und nicht gebüßt des Lehrers Wohlgefallen.
Ich bin aus eurem Land' und mir erſchallten
Die hohen Namen all; und die Berichte
Von eurem Thun hab' ich mit Luſt behalten. ***)

Er giebt ihnen darauf Nachricht von Florenz, und das höchſte Intereſſe der Unglücklichen, die ewige Martern erdulden, iſt noch die Wohlfahrt ihres Vaterlandes.

Wir wollen dem Dichter nicht weiter von Kreis zu Kreis und von Abgrund zu Abgrund folgen; es bedarf, um die Beſchreibung dieſer ſcheußlichen Gegenſtände erträglich zu machen, des ganzen Zaubers des Ausdrucks und der Verſification; es bedarf jener Fülle von maleriſchem Talent, das

*) Inferno, Canto XIII. **) Canto XIV. ***) Canto XVI.

eine neue Welt, deren Schöpfer der Dichter iſt, deutlich vor Augen bringt; es bedarf des Intereſſe's, das aus den Perſonen entſpringt, indem Dante, welcher der göttlichen Gerechtigkeit vorgreift, ſeinen Mitbürgern dieſelben Menſchen, deren Laſter ſie gekannt, deren Verbrechen ihnen Leiden verurſacht haben, vertheilt in alle Räume der Hölle, vorführt, wie ſie den florentiniſchen Dichter erkennen und für einen Augenblick ihre Strafe vergeſſen, um bei dem Andenken an ihre Mitbürger zu verweilen.

Da die Reiſe des Dante keine Handlung iſt, da ſie durch keine Leidenſchaft, durch keinen Enthuſiasmus gehoben wird: ſo kann man eben kein lebhaftes Intereſſe an dem Helden nehmen, wenn man auch ſagen kann, daß er mehr der Held ſeines Gedichts als der Beſchauer der Gegenſtände ſei, die ſeine Phantaſie an einander gereiht hat. Indeß iſt dieſes Gedicht nicht durchaus ohne ein Romanenintereſſe. Man ſieht den Dante ohne Beiſtand, ohne Stütze mitten unter den Verſtoßnen und Dämonen. Obgleich der göttliche Wille ihm die Pforten der Hölle geöffnet hat, und Virgil der Ueberbringer der himmliſchen Befehle iſt, ſo ſetzen doch oft die Teufel ihre tiefe Bosheit den Geſetzen des Schickſals entgegen; bald verſchließen ſie gewaltſam die Höllenthore vor ihm, bald ſtürzen ſie auf ihn los mit der Abſicht, ihn zu zerfleiſchen, bald hintergehn ſie ihn durch Lügen und wollen ihn in dem hölliſchen Labyrinth irre führen. Man giebt ſich ſeiner Dichtung genugſam hin, um gerührt zu werden von der beſtändigen Gefahr, der er ausgeſetzt iſt; die Wahrheit der Schilderungen, verbunden mit dem tiefen Abſcheu vor den geſchilderten Gegenſtänden, bringt oft auch Unruhe in das Herz. So erregt im fünfundzwanzigſten Geſange die Strafe der Räuber Schaudern: ſchreckliche Schlangen erfüllen den Grund des Thales, wo dieſe Unglücklichen zagend irren; eine derſelben ſchnellt ſich in des Dante Gegenwart auf Angelo Brunelleſchi los, umſchlingt ſeinen ganzen Körper, verbreitet ihr Gift über ſeine Wangen, und bald vereinigen

ſich beide Weſen zu einen einzigen, die Farben ſchwinden, die Glieder verlieren ihre Geſtalt, und als ſie ſich wieder trennen, iſt Brunelleſchi zur Schlange geworden, und Cianfa, der ihn verwundet hatte, gewinnt wieder die menſchliche Geſtalt. Einen Augenblick darauf verwundet eine andre Schlange Buoſo degli Abbati an der Bruſt, ſie fällt ſodann ausgeſtreckt zu ſeinen Füßen auf den Boden; Buoſo heftet die Augen auf ſie und kann nicht ſprechen; er taumelt, er gähnt, als ob Schlaf oder Fieber ſeine Kräfte vernichtet habe; er blickt auf die Schlange, und die Schlange auf ihn, ein dichter Dampf ſteigt aus der Wunde des einen und aus dem Maule der andern auf, und dieſe Dämpfe begegnen ſich; bald verwandeln ſich die beiden Naturen, Arme treten aus dem Körper und verlängern ſich bei der Schlange; ſie verkürzen ſich und verſchwinden unter der Schuppenhaut bei dem Menſchen; jene erhebt ſich, dieſer fällt zu Boden, und die Verdammten, die ihre Marter vertauſcht haben, trennen ſich, einander fluchend.

Der allgemeine Gedanke dieſer unbekannten Welt, welche Dante vor unſern Augen enthüllt hat, iſt an und für ſich groß und erhaben. Das Daſein dieſer drei Reiche der Todten, wo mindeſtens die Qualen ſämmtlich phyſiſch wären, und worauf die Sprache der heiligen Schrift und der Kirchenväter immer buchſtäblich und ohne Bild angewendet werden mußte, war zur Zeit des Dichters ein Glaubenspunkt, über welchen die Kirche keinen Zweifel erlaubte; aber ſie hatte nicht auf eine genaue Weiſe die verſchiednen Wohnungen der Geiſter beſtimmt, und die Trennung wie das Verhältniß der Strafen oder Belohnungen waren nicht leicht aufzufaſſen. Das Todtenreich der Dichter des Alterthums iſt verworren und faſt unbegreiflich; Dante's Todtenreich ſtellt ſich mit einer Ordnung, mit einer Größe, mit einer Regelmäßigkeit dar, welche die Phantaſie ergreifen und ihr nicht mehr erlauben, wenn ſie es einmal aufgefaßt hat, es ſich anders vorzuſtellen. Ein ſchrecklicher Schlund

nimmt das Innere der Erde ein, gewunden wie ein ungeheurer Trichter, deſſen Fläche, ſtatt einförmig zu ſein, durch Stufen zerſchnitten wird; er endigt zuletzt im Mittelpunkt der Erde ſelbſt, welchen Lucifer einnimmt, dieſer fürchterliche Kaiſer des ſchmerzenvollen Reiches, der, bis auf die Mitte des Körpers in Eis verſenkt, und über einem gefrornen Ocean ſechs gigantiſche Flügel ſchwingend, an den Verdammten ſelbſt die Rache Gottes ausübt, deren Diener und Opfer er zu gleicher Zeit iſt. Die ganze Schaar der Geiſter der Nacht, die ſeine Partei in dem Aufſtand gegen den Ewigen ergriffen, iſt ebenfalls in die Hölle verſetzt, um ohne Unterlaß ihre Bosheit an den Menſchen zu üben, indem ſie ihre Strafen theilen. Eine lange Höhlung führt von dem Mittelpunkt der Erde wieder zum Tageslichte; ſie mündet am Fuß eines Berges auf der Hemiſphäre, die uns entgegengeſetzt iſt: ſeine Geſtalt iſt das Gegenbild von der Geſtalt der Hölle; es iſt ein großer Kegel, auf welchem Stufen die geſonderten Wohnungen der Seelen bilden, die im Fegefeuer die Buße ihrer verzeihlichen Fehler erfüllen; die Engel bewachen die Uebergänge, und ſo oft ſie einer Seele erlauben, ſich zum Himmel aufzuſchwingen, erſchallt der ganze Berg von den Dankſagungen aller Bewohner des Fegefeuers. Auf dem Gipfel iſt das irdiſche Paradies befindlich, das gleichſam die Verbindung zwiſchen der Erde und den Himmeln bildet. Letztere erheben ſich ſodann vermöge einer dritten Schneckenlinie von Sphäre zu Sphäre bis zum Throne des Allerhöchſten. So ſind der Abgrund und das Empyreum nach einerlei Plan entworfen, und die Welt der Todten hat von dem Genie des Dante jene mannichfache, ſtets ſich ſelbſt ähnliche und ſtets neue Symmetrie erhalten, welche der eigenthümliche Charakter der Werke des Schöpfers zu ſein ſcheint.

Das Gedicht des Dante iſt in hundert Geſänge getheilt, jeder von hundertunddreißig oder hundertundvierzig Verſen; der erſte Geſang iſt eine Art von Einleitung in das ganze Werk; ſodann umfaſſen Hölle, Fegefeuer und

Paradies, jedes dreiunddreißig Geſänge. Wir werden noch auf die ſchauderhaften Strafen zurückkommen, welche der Dichter in dem eiſigen Ocean wahrnimmt, den Lucifer mit ſeinen gigantiſchen Flügeln fegt. Dante entſteigt dem Abgrund, indem er ſich an dem Körper ſelbſt dieſes Ungeheuers feſthält, er ſchwingt ſich um den Mittelpunkt der Erde, gegen den alle Körper ſtreben; und ſich um ſich ſelbſt drehend, ſteigt er fortan empor, wo er hinabzuſteigen geſchienen. Als er zum Tageslichte unter der uns entgegengeſetzten Hemiſphäre gelangt iſt, ſieht er ein weites Meer den ſteilen Berg umgeben, rings um welchen die Seelen ihre verzeihlichen Fehler abbüßen. Dante beginnt, nachdem er ſich an ſeinem Ufer gereinigt, in gewundener Linie emporzuſteigen, unter Virgils Leitung, der ihn nicht verläßt. Er ſieht an ſeinem Wege die Seelen der Erwählten ſich reinigen durch lange und ſchreckliche Strafen; aber mitten unter ihren Leiden ſieht er ſie von einer lebhaften Freude beſeelt, da ihr Glaube ſich in Gewißheit verwandelt hat und ſie gewiſſermaßen den Himmel vor ſich ſehn, wohin ſie einſt gelangen ſollen. Die Engel, welche die verſchiedenen Umkreiſe des Berges bewachen, oder welche, ſtrahlend in Licht, ſie durcheilen, um die Befehle des Allerhöchſten zu überbringen, verbreiten allenthalben, mitten unter den zeitlichen Qualen, die Herrlichkeit des Himmels.

Das Intereſſe mindert ſich indeß in dieſem Theile des Gedichts; man hat keine Idee mehr von Gefahr für den Helden, welcher ſtets in Geſellſchaft der himmliſchen Wächter dieſes Reinigungsortes iſt; da iſt keine Neuheit in den Strafen, welche nach denjenigen, die man in der Hölle geſehn, die Phantaſie nicht mehr erſchüttern; ſelbſt das Intereſſe an den Perſonen ſcheint abzunehmen; die Lebendigkeit der Hoffnung, die ſie beſeelt, macht ſie gegen ihren jetzigen Zuſtand gleichgültig, und ſtumpft für ſie das Andenken an das vergangene Leben ab, ſo daß ſie ſelbſt nicht genugſam bewegt ſind, um heftig zu bewegen. Der Dichter, der dieſe Kälte

wahrnimmt, will das Intereſſe durch philoſophiſche oder theologiſche Unterſuchungen beleben; er zieht nach und nach alles hinein, was er in den Schulen über die ſpitzfindigſten Fragen der Metaphyſik gehört hat; aber ſeine Art zu folgern, die zu der Zeit, als er ſchrieb, gründlich ſchien, ſtößt heutiges Tags oft zurück, wo man nicht mehr die Autorität der Lehrer an die Stelle der Vernunft ſetzt. Ueberdies ſcheint ſie überall der Poeſie fremd, und man ermüdet an langen Geſprächen, welche den Gang der Handlung unterbrechen.

Von Zeit zu Zeit erwecken Einige von denen, welchen Dante begegnet, das Intereſſe wieder; ſo wird man bei ſeinem Eintritt ins Fegefeuer gerührt von der zärtlichen Freundſchaft des Muſikers Caſella, der ſich in ſeine Arme werfen will; ſo hält im dritten Geſange ihn Manfred auf, der natürliche Sohn Friedrichs und der größte König, den die beiden Sicilien gehabt haben. Er trägt dem Dante auf, zu ſeiner Tochter Conſtenza, der Gemalin Peters III. von Aragon, und Mutter Friedrichs, des Rächers der Sicilianer, zu gehn; er will ſie über ſein Schickſal tröſten und die grauſamen Zweifel zerſtreuen, welche der Papſt und die Prieſter erweckt hatten. Nicht zufrieden, ihn während ſeines Lebens zu verfolgen, ſeinen Namen durch verläumderiſche Beſchuldigungen zu beflecken und ihn vom Thron zu ſtürzen, hatten ſie auch ſeine ewige Verdammniß ausſprechen wollen; ſie hatten ſeinen Leichnam aus dem Grabe geriſſen und ihn an den Ufern eines Fluſſes liegen laſſen, als den Körper eines Rebellen gegen die Kirche und eines Excommunicirten; und doch hatte Gott, deſſen Erbarmen nicht nach dem Erbarmen der Menſchen gemeſſen wird, ihn aufgenommen, hatte ihm vergeben und beſtimmte ihn einer ſeeligen Ewigkeit; denn weder die Verwünſchungen der Prieſter noch die entſetzlichen Feierlichkeiten des Kirchenbanns reichen hin, von den Sündern die ewige Liebe abzuwenden. So verſprach das Gedicht des Dante gewiſſermaßen den Kindern Nachrichten von ihren Vätern und belebte die Hoffnung,

indem es das Loos des Menſchen nach dem Tode gleichſam auf das ſichere Zeugniß des Anblicks erzählte.

Dante zeigt uns, im ſechſten Geſange, allein, ſtolz und entrüſtet die Seele Sordello's, des Troubadouren von Mantua, von welchem wir im vierten Kapitel geſprochen haben. Das Erkennen Sordello's und Virgils führt einen heftigen Ausfall auf Italien herbei, eins von den beredteſten Stücken des Fegefeuers. Aber um die Gefühle des Verfaſſers zu theilen, muß man ſich an die politiſchen Stürme, deren Beute damals Italien war; an das lange Interregnum des Reichs, das in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts alle Bande zwiſchen den verſchiedenen Mitgliedern, die es einſt bildeten, zerriſſen hatte; an den Ehrgeiz der Päpſte, die ſich auf dem Ruin der alten Staatshäupter zu erheben bemüht waren; an die ungeſtümen Leidenſchaften der Bürger, die, um ihren Privathaß zu befriedigen, unaufhörlich der Freiheit ihres Vaterlandes zu nahe traten; endlich an die Lage Dante's ſelbſt erinnern, der durch den Triumph einer feindlichen Partei aus Florenz verbannt und gezwungen war, bei den Kaiſern Hülfe zu ſuchen, die ihr Anſehen in Deutſchland herzuſtellen anfingen, aber Italien kaum einige flüchtige Blicke vergönnt hatten.

Italien, Aufenthalt der feilſten Banden,
Du Schiff im Ungewitter ohne Steuer,
Nicht Landesherrin, nein, ein Haus der Schande.
Wie war die edle Seele ſo voll Feuer
Allein bei ſeines Landes ſüßem Schall!
Wie war der Landsmann ihm ſo lieb und theuer!
Nun rüſten ſich zum gegenſeit'gen Fall
Die Bürger deiner Stadt, um ſich zu morden,
Sie, die umringt Ein Graben und Ein Wall.
Späh nur, Heilloſe, rings an allen Borden
Von deinen Meeren, und ſodann ermiß,
Daß ihnen Noth nur iſt zu Theil geworden.
Was frommt es, daß dir Zaum gab und Gebiß
Juſtinian, wenn leer der Sattel blieben?

Vergrößert hat nur deine Schande dieß.

. . . .

O deutſcher Albrecht, der die ungeſtümen
Verwilderten nicht ſcharf genug gehalten,
Du hätteſt anziehn ſollen ihre Riemen!
Der Gottheit hehres Recht und ſtrenges Walten
Fall' auf dein Blut, kundbar und unerhöret,
Auf daß, der nach dir folgt, recht möge ſchalten!
Du und dein Vater, ihr habt nicht gewehret,
Weil ihr aus Habſucht wart in Deutſchlands Gauen:
Drum iſt des Reiches Garten nun zerſtöret.

Nachdem er dem Kaiſer die Zwietracht der Ghibellinen⸗häupter, die Unterdrückung ſeiner Edelleute und die Hülfloſigkeit Roms vorgerückt; nachdem er von der Vorſehung Rechenſchaft über eine Anarchie gefodert, die den Abſichten, die ſie verkündigt hatte, entgegen ſcheint, wendet er ſich mit bitterer Ironie an ſein Vaterland ſelbſt; er wirft ihm den allgemeinen Ehrgeiz in allen Ständen, die Unbeſtändigkeit, mit der es unaufhörlich ſeine Geſetze, ſein Geld und ſeine Magiſtratsperſonen wechſelt, und das Prahlen mit Tugenden vor, die es auszuüben aufgehört hat.

In dem zwanzigſten Geſange und auf der fünften Terraſſe des Fegefeuers, wo die Seelen für ihren Geiz büßen, begegnet Dante dem Hugo Capet, dem Vater des Königes gleiches Namens; und ſein Haß gegen die Könige von Frankreich, die ſeinen Unterdrückern Beiſtand geleiſtet und den Untergang ſeines Vaterlandes verurſacht hatten, offenbart ſich in der Rede, die er ihn halten läßt.

Ich bin des böſen Baumes Wurzelkern,
Deß Schatten alle Chriſtenheit umdichtet,
Daß faſt jedwede Frucht bleibt fern und fern.

. . . .

Ich wurde Hugo Capet dort genennt.
Philipp und Ludwig ich die Söhne hieß,
Die Frankreich nun als ſeine Herrſcher kennt.
Ich war Sohn eines Schlächters zu Paris.

Die Kön'ge alle mußten damals enden,
Bis auf den einzigen im grauen Fries.
Des Reiches Ruder war in meinen Händen:
Ich bracht' an Gut und Schätzen viel zuſammen;
Durch Freunde wußt' ichs endlich ſchlau zu wenden,
Und ſah die Krone auf dem Haupte flammen
Von meinem Sohn, dem Thäter großer Dinge,
Von dem die heiligen Gebeine ſtammen.
So lange jenes große Leibgedinge
Meinem Geſchlecht noch nicht entriß die Schaam,
That's keinem weh, doch war's auch nur geringe:
Doch als es mächt'ger ward, blieb es nicht zahm,
Log, trog und ſtahl; worauf, dies gut zu machen,
Es Ponthieux, Normandie, Gaſcogne nahm.
Dann ließ den Conradin, dies gut zu machen,
Carl bluten; ſendete zum Himmel drauf
Den heiligen Thomas, dies gut zu machen.
Schon ſeh' ich, wie nach kurzer Jahre Lauf
Ein andrer Carl hervor aus Frankreich ſprenget,
Der offenbart dann ſich und ſeinen Hauf,
Indem er einzig mit der Lanze dränget,
Mit welcher Judas focht: dann kommt der Tag,
Wo er den Bauch den Florentinern ſprenget.
Nicht Land gewinnt er dann, nein Sünd' und Schmach,
Und dieſe wird um ſo viel wen'ger ſchlafen,
Je übermüthig kecker er verbrach.
Und der gefangen ging aus Schiff und Hafen,
Verkauft ſein eigen Kind um Geld und Gut,
Wie's die Corſaren machen mit den Sclaven.
O kannſt du weiter gehn, Geiz, in der Wuth,
Als du an meinem Stamme dich vergangen,
Daß er nicht ſcheut ſein eigen Fleiſch und Blut!
Doch klein iſt, was zukünftig, was vergangen:
Seh' in Alagna ich der Lilie Strahl,
Im Stellvertreter Chriſtus ſelbſt gefangen.
Ich ſah verſpottet ihn zum zweiten mal,
Und Gall' und Eſſig reicht man ihm von neuen,
Zwiſchen lebend'gen Räubern Todesqual.

Das Fegefeuer iſt in mehrern Hinſichten ein verringertes Bild der Hölle, indem die gleichen Verbrechen daſelbſt mit Strafen von gleicher Art, die jedoch, weil die Buße des

Schuldigen ſeinem Tode vorhergegangen, nur vorübergehend ſind, beſtraft werden. Indeß hat Dante hier viel weniger Abwechslung in die Verſchuldungen und ihre Beſtrafung gebracht. Nachdem er lange bei denjenigen verweilt, die, weil ſie die Bekehrung verſchoben, außerhalb der Pforte des Fegefeuers zurückgehalten werden, geht er der Reihe nach die ſieben Todſünden durch. Die Stolzen werden von ungeheuern Laſten gedrückt; die Neidiſchen, bedeckt mit langen Kutten, haben die Augenwimper mit einem Eiſendraht verſchloſſen; die Zornigen werden von Rauch erſtickt; die Trägen ſind gezwungen unabläſſig zu laufen; die Geizigen liegen mit dem Geſicht auf der Erde; die Schlemmer leiden die Qualen des Hungers und Durſtes, und die der Unenthaltſamkeit ergeben waren, büßen ſie im Feuer ab. Das Schauſpiel iſt demnach viel beſchränkter, die Handlung langſamer; und da Dante dem Fegefeuer gleiche Länge mit den beiden andern Theilen ſeines Gedichts hat geben wollen, ſo ſchleppt der Gang; leere Geſpräche, Viſionen und Träume füllen die Geſänge aus und erwecken einige Ungeduld in dem Leſer, der gern das Ziel dieſer myſteriöſen Reiſe erreichen möchte.

Dante gelangt, nachdem er die ſieben Terraſſen des Fegefeuers zurückgelegt hat, im achtundzwanzigſten Geſange ins irdiſche Paradies, das auf der Höhe des Berges liegt. Er macht davon eine anmuthvolle Beſchreibung, die jedoch zu ſehr mit ſcholaſtiſchen Unterſuchungen vermiſcht iſt. In dieſes irdiſche Paradies ſteigt Beatrix, das Weib, das er geliebt hatte, vom Himmel herab, um mit ihm zuſammenzukommen: der Gegenſtand ſeiner erſten Liebe iſt zu gleicher Zeit für ihn ein Gnadendiener und das Werkzeug der göttlichen Weisheit; alle edelſten Gefühle, alle erhabenſten Gedanken knüpfen ſich an ſie, die ſein Herz verehrt. Seit Beatrix für ihn nur noch im Himmel lebte, ſtellte ſie ſich ſeinem Andenken nur noch als eine Offenbarung der Güte Gottes dar: ſie nimmt den erſten Platz in ſeinem Gedichte

ein; ſie hat Virgil den Befehl gegeben, ihn zu führen; ſie hat ihm die Pforten der Hölle öffnen laſſen; ſie hat für ihn alle Hinderniſſe beſeitigt; ihre Befehle werden in den drei Reichen der Todten verehrt; aber in ihrer Herrlichkeit wird ſie in den Augen ihres Liebhabers eins mit der Theologie, und man kann zuweilen verſucht werden, ſie für eine allegoriſche Perſon zu nehmen. Während ſie zu ihm kommt, während er erbebt in ihrer Gegenwart durch die Macht ſeiner erſten Liebe, ſelbſt noch ehe er ſie erkannt hat, verläßt ihn Virgil, der ihn bis zu dieſen Orten begleitet hatte. Die Reden der Beatrix, die ihm ſeine erſten Fehler vorwirft und ſich bemüht, ſein Herz zu läutern, ſind vielleicht der Lage nicht würdig. Je mehr Dante dem Himmel ſich nähert, um ſo mehr will er von der menſchlichen Sprache ſich entfernen; und dadurch wird er oft ſo dunkel, daß die Schönheiten, die er noch behält, unſerm Geſicht entgehen. Auch will er, um die Sprache des Himmels wieder zu geben, die Sprache der Kirche borgen, und miſcht eine ſo große Menge lateiniſcher Verſe und Geſänge in ſein Gedicht, daß man unaufhörlich durch die Verſchiedenheit der Proſodie, des Klanges und der Wendungen beider Sprachen aufgehalten wird.

Endlich will Dante keine menſchlichen Maſchienen oder menſchlichen Kräfte im Himmel anwenden; daher kommt es, daß er durch die bloße Macht ſeiner Sehnſucht ſich daſelbſt erhebt und fortbewegt, indem er den Blick auf die Sonnenbahn heftet. Man verſteht ihn kaum; und während man ſich bemüht, ſich von ſeinen räthſelhaften Worten Rechenſchaft zu geben, vermag man nicht, ſich ihm anzuſchließen, ſich für ihn zu intereſſiren. In der Hölle machte er von einem Uebernatürlichen Gebrauch, das in Beziehung mit unſrer Natur ſtand; es war ein Uebermaß der Kräfte, ein Uebermaß der Uebel, die wir kennen. Indem er aus dem Fegefeuer hinaus und in den Himmel eintritt, gleicht das Uebernatürliche, das er uns darſtellt, unſern

ſchwankendſten Träumen; er nimmt Kräfte an, deren wir uns nicht bewußt ſind; er ruft weder unſre Erinnerungen, noch unſere Gewohnheiten in uns zurück; er wird nie ganz verſtanden und ermüdet uns ſelbſt mit unſerm Staunen.

Die erſten Wohnungen der Seeligen ſind der Mondhimmel, derjenige unter den Himmeln, der ſich am langſamſten dreht und von der Herrlichkeit des Allerhöchſten am entfernteſten iſt. Er faßt die Seelen derer in ſich, die das Gelübde der Jungfräulichkeit und der Religion gethan, und gezwungen worden, darauf Verzicht zu thun. Aber obgleich Dante die Seeligen in Claſſen abtheilt, ſo kann doch ihre ganz in der Anſchauung beſtehende Seeligkeit keine Grade zulaſſen, indem er damit anfängt, eine der Seelen ſagen zu laſſen: „O Bruder, unſern Willen beſchwichtigt „die Tugend der Liebe, die uns nur das zu begehren erlaubt, „was wir haben, und nicht nach anderm uns treibt. Wenn „wir begehrten, höher zu ſtehn, ſo würde unſre Begierde „in Zwieſpalt ſein mit dem Willen deſſen, der hier entſchei„det.“ Das kann wahr ſein, aber aus dieſer Ruhe der Seelen entſpringt eine Kälte, die ſich über den ganzen übrigen Theil des Gedichts verbreitet. Die theologiſchen Unterſuchungen thun dem Intereſſe noch mehr Eintrag. Beatrix löſ't alle Zweifel Dante's über die Verbindung der Seelen mit dem Körper, über die Gelübde, über den freien Willen u. ſ. w.; aber es iſt ſchwer, unſerm Verſtande über dieſe dunklen Fragen, ſelbſt in der philoſophiſchſten Proſa, Gnüge zu leiſten; während die poetiſche Form und die Autorität Beatricens, die ohne Sendung im Namen Gottes ſpricht, das noch mehr verdunkelt, was gehörig zu begreifen uns nie gelingen wird.

Das Gedicht vom Paradieſe enthält ſehr wenig Beſchreibungen; der Mahler, der ſo grauſe Bilder von der Hölle zu entwerfen verſtand, hat nicht verſucht, uns den Himmel vor Augen zu ſtellen. Man verläßt den Ring des Mondes, ohne ihn kennen gelernt zu haben; man kommt

zum Ringe des Mercurs, ohne ihn mehr kennen zu lernen; aber an jedem neuen Wohnorte ſtellt der Dichter irgend einen großen Mann dar, deſſen Name die Neugierde erregt. Im zweiten Himmel, im ſechſten Geſang, findet er Juſtinian, der ſich ihm zeigt, weit entfernt von den Schwächen und Fehlern, die Procop in ſeiner geheimen Geſchichte uns kennen lehrt, in der Geſtalt, wie die Rechtsgelehrten in ihrer abgöttiſchen Verehrung gegen den Vater ihrer Wiſſenſchaft ihn zu ſchildern ſich bemüht haben.

Im dritten Himmel, dem Himmel der Venus *), findet Dante die Schweſter des Ezzelino di Romano, Cunizza, welche ihm die Umwälzungen der treviſaniſchen Mark vorherſagt. Im vierten, oder dem Sonnenhimmel, **) erzählen ihm der heilige Thomas von Aquinum, und der heilige Bonaventura von der Herrlichkeit des heiligen Franciſcus und des heiligen Dominicus. Im Himmel des Mars ***) ſind die Seelen derer, welche für den wahren Glauben gekämpft haben. Er ſieht unter ihnen Cacciaguida degli Eliſei, ſeinen Urältervater, der auf dem Kreuzzuge getödtet worden. Cacciaguida erzählt ihm von der Hoheit ſeines Geſchlechts; er macht ihm eine Schilderung von den ſtrengen Sitten des alten Florenz unter der Regierung Conrads des Saliers; er zeigt an, indem er ſie charakteriſirt, welche Familien ſchon mächtig waren, welche geſunken ſind, welche ſeit dem ſich erhoben haben. Endlich ſagt Cacciaguida dem Dante ſelbſt die Verbannung vorher, womit er bedroht ſei: „Alles, was dir das Theuerſte iſt, wirſt du verlaſſen müſſen; und das iſt der Pfeil, den der Bogen der „Verbannung zuerſt auf dich abſchnellt. Du wirſt erfahren, wie bitter fremdes Brodt ſchmecke, und welche harte „Bahn man wandle, wenn man auf fremder Stiege auf-

---

*) Paradiso, Canto VIII.

**) Ebendaſ. Canto X.

***) Ebendaſ. Canto XIII.

„und niederſteigt. Und was deine Schultern am meiſten „drücken wird, iſt die böſe und verruchte Geſellſchaft, mit „welcher du in dieſen Abgrund hinabſtürzen wirſt.“ *) Indeß muntert Cacciaguida den Dante auf, der Welt bekannt zu machen, was er in dem Reiche der Todten geſehn, ſich hinwegſetzend über die Furcht, diejenigen zu beleidigen, deren Schmach er enthüllen werde.

In dem ſechſten Himmel oder dem Himmel des Jupiters werden diejenigen belohnt, welche das Recht mit Redlichkeit verwaltet; im ſiebenten oder dem Himmel des Saturns diejenigen, die ſich dem beſchaulichen oder einſiedleriſchen Leben gewidmet haben; im achten ſieht Dante den Triumphzug Chriſti, begleitet von der Schaar der Seeligen und der Jungfrau Maria ſelbſt; ſein Glaube wird von Petrus, ſeine Hoffnung von Jacobus, ſeine Liebe von Johannes geprüft und gebilligt; Adam endlich ſagt ihm, welche Sprache er im irdiſchen Paradieſe geſprochen habe.

Der Dichter erhebt ſich darauf zur neunten Sphäre, wo ſich ihm das göttliche Weſen, jedoch verhüllt von drei Hierarchien von Engeln, die es umringen, offenbart; die Jungfrau Maria, die Heiligen des alten und neuen Teſtaments zeigen ſich ihm auch im Empyreum oder zehnten Himmel. Alle ſeine Zweifel werden von den Heiligen oder von Gott ſelbſt aufgeklärt; und das Gedicht ſchließt mit einer Betrachtung über die Verbindung der beiden Naturen in der Gottheit.

---

*) Paradiso, Canto XVII; v. 55.

Tu lascerai ogni cosa diletta
    Più cara mente: e questo è quello strale,
    Che l' arco dell' esilio pria saetta;
Tu proverai sì come sa di sale
    Lo pane altrui, e come è duro calle
    Lo scendere e' l salir per l' altrui scale;
E quel che più ti graverà le spalle,
    Sarà la compagnia malvaggia e scempia,
    Con la qual tu cadrai in questa valle.

Das Versmaaß, deſſen Erfinder Dante wahrſcheinlich war und in welchem ſein ganzes Gedicht geſchrieben iſt, hat den Namen Terza rima erhalten; es iſt ſeit dem insbeſondere für die philoſophiſchen Gedichte, Satiren, Epiſteln und Allegorien beſtimmt worden; aber es iſt für epiſche Gedichte nicht minder geeignet, weil die Erzählung, ſtatt unterbrochen zu werden, wie in den Ottaven oder Strophen der ſpätern italieniſchen Dichter oder ſelbſt den Quadrains der franzöſiſchen Dichtkunſt, fortwährend durch die Erwartung des Reims verbunden iſt. Es ſind Couplets von drei Verſen, welche auf ſolche Weiſe geordnet ſind, daß der Mittelvers jedes Couplets mit dem erſten und dritten Vers des folgenden Couplets reimt. Dieſe ſtete Verkettung dient dem Gedächtniß zu einer eigenen Unterſtützung, weil jedes Couplet, das man aus dem Gedichte wählt, durch zwei ſeiner Reime an das vorhergehende und durch einen Reim an das nachfolgende Couplet erinnert. Die ſo verknüpften Verſe ſind elfſylbig, wie alle italienſchen heroiſchen Verſe; ſie zerfallen, wie wenigſtens angenommen wird, in fünf Jamben, auf deren letzten eine kurze Sylbe folgt.

Um die Natur dieſes Sylbenmaaßes noch anſchaulicher zu machen, möge hier noch die Epiſode vom Ugolino Platz finden, ſo unvollkommen auch die Ueberſetzung bei den Schwierigkeiten der Form iſt, und ſo wenig ſie die Herrlichkeit dieſes berühmten Bruchſtücks wiedergiebt. Dante, der in den letzten Kreis der Hölle gekommen iſt, ſieht die Vaterlandsverräther in ewigem Eiſe eingefroren. Zwei Köpfe, einer dicht an dem andern, erhoben ſich über dem Eiſe; der eine war der Kopf des Grafen Ugolino Gherardesca, der durch eine Reihe von Verräthereien ſich der Oberherrſchaft über ſein Vaterland bemächtigt hatte; der andre war der Kopf Ruggieri's del Ubaldini, Erzbiſchofs von Piſa, der durch ein nicht minder verbrecheriſches Verfahren über jenen triumphirt, ihn mit ſeinen vier Söhnen oder Enkeln hatte gefangen nehmen und Hungers ſterben laſſen.

Dante, der ſie nicht erkennt, ſieht Ugolino das Hirn Ruggieri's, der ſich vor ihm befindet, nagen; er befragt ihn über die Urſachen ſeines Haſſes; hier hebt der dreiunddreißigſte Geſang an.

Den Mund erhub vom grauſenvollen Eſſen
Der Sünder drauf, und wiſcht' ihn an den Haaren
Des Haupts, das er von hinten angefreſſen.
Drauf er begann: Du willſt mir nicht erſparen
Den grimmen Schmerz, darob mein Herz muß brechen
Beim Denken ſchon, noch vor dem Offenbaren.
Doch weil vielleicht mich deine Worte rächen
Durch Schmach an dem Verräther, den ich zehre,
Sollſt du zugleich mich weinen ſehn und ſprechen.
Ich weiß nicht, wer du biſt, noch vom Begehre,
Darum du kommſt, doch muß ich warlich ſchließen,
Du ſeieſt aus Florenz, wenn ich dich höre.
Graf Ugolino war ich, ſollſt du wiſſen,
Und Erzbiſchof Ruggieri iſt dies Weſen;
Hör' itzt, warum ich alſo ihn zerbiſſen.
Daß kraft verruchten Anſchlags dieſes Böſen
Ich, der mich ihm vertraute, ward gefangen
Und umgebracht, iſt dir wohl kund geweſen.
Doch deß du noch nicht mochteſt Kund' erlangen,
Das heißt, wie grauſamlich ich mußte enden,
Das hör' und ſieh, ob Kränkung ich empfangen.
Ein ſchmales Fenſter in des Thurmes Wänden,
Der drauf den Namen Hungerthurm erhalten,
Dahin man nach mir Andre noch wird ſenden,
Hatte ſchon ein'ges Licht durch ſeine Spalten
Mir offenbart, da ſollte die Geſchicke
Der Zukunft mir ein böſer Traum entfalten.
Als Herr und Meiſter daucht' er meinem Blicke
Zu jagen Wolf und Wölflein an der Höhen,
Die Piſa wehrt, daß es nach Lucca blicke.
Mit gieren magern Hunden mußt' ich ſehen
Gualandi mit Lanfranchi und Sismunden
Zuvorn an der Verfolger Spitze ſtehen.
Des Vaters und der Söhne Kräfte ſchwunden
Nach kurzem Lauf, ſo ſchien mir's, und ich ſchaute
Mit ſcharfen Hauern ihren Leib verwunden.

Als ich erwacht war, wie der Morgen graute,
Da hört' ich meine mitgefangnen Kleinen
Nach Brodt im Schlafe ſchrein mit bangem Laute.
Wohl biſt du hart, will dir's nicht ſchrecklich ſcheinen,
Wenn du bedenkſt, wie mir dabei geſchahe;
Und weinſt du nicht, was bringt dich dann zum Weinen?
Wir waren wach, und ſchon die Stunde nahe,
Wo man uns pflegte Speiſe zu gewähren,
Doch nach dem Traum ſich keiner Guts verſahe.
Da mußt' ich unter uns verriegeln hören
Die Thür des Schreckenthurms; drum ſtumm gemeinet
Ich auf die Söhne thät mein Auge kehren.
Ich weinte nicht, ſo war mein Herz verſteinet;
Doch weinten ſie, und mein Anſelmo fragte:
O! ſage Vater, was dein Starren meinet.
Darob ich doch nicht weint' und nichts auch ſagte
Den ganzen Tag, bis auch die Nacht gewichen,
Und es dem Erdenrunde wieder tagte.
Und als ſich auch ein matter Strahl geſchlichen
In unſre Schmerzensgruft und ich geſehen
Vier Angeſichter, die dem meinen glichen:
Nagt' ich mir beide Händ' in wilden Wehen;
Sie meinten, es geſcheh' aus Hungers Leiden,
Und jeder war befliſſen aufzuſtehen,
Und ſprach: Wir werden, Vater, minder leiden,
Wenn du uns eſſen willſt, von dir empfingen
Wir dieſes Fleiſch, du kannſt uns auch entkleiden.
Um ſie zu tröſten, mußt' ich mich bezwingen.
Zwei Tage ward darauf kein Laut vernommen;
Wie konnt'ſt du, harte Erd', uns nicht verſchlingen!
Als bis zum vierten Tage wir gekommen,
Da fällt man Gaddo vor mir hin, verziehet
Den Leib und ruft: Will keine Hülfe kommen?
Hier ſtarb er; drauf, wie mich dein Auge ſiehet,
Sah ich, wie einzeln auch die drei verblaßten
Am fünft' und ſechſten Tag, und war bemühet,
Schon blind, jedwede Leiche zu betaſten;
Rief dann noch zween Tage die ſchon Todten,
Bis endlich mehr als Schmerzen that das Faſten.

Zehntes Kapitel.

Einfluß des Dante auf ſein Zeitalter; Petrarca.

Wenige Meiſterwerke haben beſſer die Kraft des menſchlichen Geiſtes offenbart, als das Gedicht des Dante: völlig neu in ſeiner Verbindung wie in ſeinen Theilen, ohne Vorbild in irgend einer Sprache, war es das erſte Denkmal der neuern Zeiten, das erſte große Werk, das man in irgend einer der entſtandnen Literaturen abzufaſſen gewagt hatte. Es war den weſentlichen Regeln der Kunſt, denjenigen, die unveränderlich ſind, gemäß: man erblickt Einheit des Zwecks, Einheit des Ganges, den Stempel eines mächtigen Genie's, das zu gleicher Zeit das Ganze und ſeine Theile ſieht, das mit Leichtigkeit die größten Maſſen vertheilt, und ſtark genug iſt, das Ebenmaaß zu beobachten, ohne je deßhalb Zwang zu fühlen. In jeder andern Rückſicht lag das Gedicht Dante's außerhalb der alten Regeln der Dichtkunſt; es gehörte eigentlich keiner Gattung an, und Dante konnte nur nach den Geſetzen beurtheilt werden, die er ſich ſelbſt gegeben hatte. Er hatte ſein Werk eine Komödie genannt, um ſich beſcheidentlich dem Virgil unterzuordnen, als deſſen Eigenthum er die tragiſche Gattung anſah; die gänzliche Unbekanntſchaft mit der dramatiſchen Kunſt, in welcher Dante wahrſcheinlich nicht einen einzigen Verſuch kannte, hatte ihn zu dieſem Irrthum in den Namen verleitet, der uns

heutiges Tags in Verwunderung ſetzt. Seine Landsleute, welche den Titel beibehalten, den er ſeinem Werke gegeben, nennen es noch die göttliche Komödie: ein Name, der keinem andern ähnlich iſt, muß bei einem Werke beibehalten werden, das ſeines Gleichen nicht hat.

Der Ruhm des Dante, der bei ſeinen Lebzeiten begann, und ihn früh über alles erhob, was Italien Großes hatte, trug ſehr wenig zu ſeinem Glücke bei. Er war zu Florenz 1265 in der edeln und ausgezeichneten Familie der Alighieri geboren, welche der Partei der Guelfen anhing. Von ſeiner erſten Kindheit auf von Liebe entzündet für Beatrix, die Tochter des Folco dei Portinari, verlor er ſie in einem Alter von fünfundzwanzig Jahren. Er war ſein ganzes Leben hindurch dem Andenken an eine Liebe getreu, die funfzehn Jahre hindurch die ganze Entwickelung ſeines Geiſtes begünſtigt und auf dieſe Weiſe ſich mit allen ſeinen edelſten Empfindungen, mit allem, was er Erhabnes in ſeinem eignen Herzen fand, verbunden hatte. Wahrſcheinlich war Beatrix ſchon zehn Jahre todt, als Dante, die Ausarbeitung eines Gedichts beginnend, das ihn bis an das Ende ſeines Lebens beſchäftigte, die erſte Stelle in ſeinen Verſen dem Weibe anwies, das er ſo zärtlich geliebt hatte. Göttliche und menſchliche Bilder vereinigten ſich in dieſem Gegenſtande ſeiner Anbetung, und jene Beatrix im Paradieſe erſcheint abwechſelnd als die geliebteſte der Frauen und als das Sinnbild der göttlichen Weisheit. Daher ſah der Vater der neuern Dichtkunſt, ſtatt die Liebe nach der Weiſe der Alten zu behandeln, in ihr ein reines, erhabnes, religiöſes Gefühl, das die Seele veredelte und heiligte; keiner von denen, die ſich nach ſeinem Beiſpiel bildeten, brachte derjenigen, die er liebte, je eine herrlichere und rührendere Huldigung dar. Familienverhältniſſe bewogen indeß Dante, ſich 1291, ein Jahr nach Beatricens Tode, zu verheirathen; er verband ſich mit Gemma die Donati, deren halsſtarriger und heftiger Charakter ſein

häusliches Leben vergiftete. Er hat nie in ſeinen Werken von ihr geſprochen, obgleich er das ganze Weltall darin darſtellte; und ohne Zweifel geſchieht es ſelbſt aus Achtung für ſie und ihre Familie, daß er nicht weiter von Corſo Donati, dem Oberhaupte der der ſeinen entgegengeſetzten Partei, und ſeinem gefährlichſten Feinde ſpricht. Dante Alighieri hatte die Waffen für ſein Vaterland in der Schlacht von Campaldino gegen die Aretiner im J. 1289, und in dem Feldzuge von 1290 gegen die Piſaner getragen, ein Jahr nach der Ermordung des Grafen Ugolino. Er trat ſodann ein obrigkeitliches Amt an, in dem für ſein Vaterland verderblichen Zeitraum des Bürgerkrieges zwiſchen den Weißen und Schwarzen. Er wurde angeklagt, daß er die erſtern begünſtigt habe zu der Zeit, wo er Mitglied des oberſten Raths geweſen; und als Carl von Valois, der Vater Philipps VI., nach Florenz berufen wurde, um die beiden Parteien zu verſöhnen, ward Dante im J. 1302 zu einer ſeine Vermögensumſtände zu Grunde richtenden Geldbuße und zur Verbannung verurtheilt; bald darauf wurde er und ſeine Anhänger durch einen zweiten Urtheilsſpruch eines Revolutionsgerichts in Contumaciam verurtheilt, lebendig verbrannt zu werden. Von nun an war Dante genöthigt, bei denjenigen ghibelliniſchen Fürſten Italiens eine Freiſtätte zu ſuchen, welche verfolgte ehemalige Guelfen in ihr Bündniß aufnehmen mochten; und er ſelbſt ergriff eine vormals ſeinen Meinungen entgegengeſetzte Partei, zu welcher jedoch Verbannung und Mangel ſeine Zuflucht zu nehmen ihn zwangen. Er lebte einige Zeit bei dem Marquis Malaſpina in Lunigiano, bei dem Grafen Boſon zu Gubbio, bei den beiden Brüdern della Scala, Herrn von Verona; allenthalben aber machten der Stolz ſeines Charakters, der ſich um ſo weniger beugte, je mehr er gedrückt war, und die Bitterkeit ſeines Geiſtes, die ſich in anzüglichen Worten äußerte, ihm Feinde. Seine Verſuche, nebſt ſeinem Anhange mit gewaffneter Hand nach Florenz zurückzukehren

waren ohne Erfolg geweſen; ſeine flehentlichen Bitten an das Volk waren verworfen worden: die Hoffnung, die er auf Kaiſer Heinrich VII. geſetzt hatte, ſchwand bei dem Tode dieſes Monarchen. Er ſtarb endlich zu Ravenna den 14. Sept. 1321 bei Guido Novello da Polenta, dem Herrn dieſer Stadt, der ihn nicht als Beſchützer ſondern als Freund aufgenommen und ihm kurz vorher ein ehrenvolles Zeichen von Vertrauen dadurch gegeben hatte, daß er ihm eine Sendung nach Venedig übertrug.

Aber als Dante todt war, ſchien ganz Italien um ihn zu trauern; die Abſchriften ſeines Gedichts hatten ſich vervielfältigt; allenthalben war man beſchäftigt, es mit Commentaren zu verſehn. Im J. 1350 trug der Erzbiſchof und Herr von Mailand, Johann Visconti, ſechs gelehrten Männern, zwei Theologen, zwei Philoſophen und zwei Alterthumsforſchern von Florenz, auf, durch ihre Arbeiten alles aufzuklären, was in der göttlichen Komödie könnte dunkel geblieben ſein. Zwei Lehrſtühle wurden geſtiftet, der eine zu Florenz, im J. 1373, der andre zu Bologna, um den Dante der ſtudirenden Jugend zu erläutern. Zwei mit Recht berühmte Männer, Boccaccio und Benvenuto von Imola, wurden damit beauftragt, und vielleicht erlangte nie ein Mann bei der Generation, welche der ſeinigen folgte, ein minder beſtrittenes Anſehn, einen unmittelbarern Einfluß.

Die Commentare, die man uns über den Dante gegeben hat, liefern einen neuen Beweis von der Ueberlegenheit dieſes großen Mannes; man ſieht hier mit Verwunderung ſeine beſoldeten Verehrer außer Stand, ſeine wahre Größe zu würdigen. Dante ſelbſt ſcheint in ſeinem lateiniſchen Werke, De vulgari eloquentia, nichts von dem allen zu wiſſen, was er für die italieniſche Literatur gethan. Er bleibt, wie ſeine Erklärer, bei der Reinheit, bei der Correctheit ſtehn; und doch iſt er weder rein noch correct, ſondern Schöpfer; man ſieht ihn um des Reimes willen eine große

Menge barbariſcher Wörter gebrauchen, die in ſeinen Verſen nicht weiter vorkommen; aber wenn er erſchüttert iſt, wenn er erſchüttern will, findet er in dem Italieniſchen des dreizehnten Jahrhunderts einen Reichthum von Ausdrücken, eine Reinheit, eine Anmuth, die er zuerſt der Sprache gegeben, und die ihr nach ihm geblieben ſind. Seine Perſonen ſchreiten einher und athmen; ſeine Gemälde ſind die Natur ſelbſt; ſeine Sprache ſpricht ſtets zugleich zur Phantaſie und zum Verſtande, und man findet kaum eine Terzine, die ſich nicht mit dem Pinſel darſtellen ließe. Die große Gelehrſamkeit des Dante hat auch die Bewunderung ſeiner Ausleger erregt, und in der That ſcheint der Dichter alle Kenntniſſe in ſich vereinigt zu haben, welche ſein Zeitalter ſchmückten: in ſeinem Buche ſind ſie niedergelegt; es zeigt ſehr genau an, wie weit die Wiſſenſchaft gekommen war; es zeigt auch, wie viel des Weges ſie noch zurückzulegen hatte, um dem Geiſte zu genügen.

Wäre uns nicht Ginguené in ſeiner gelehrten Geſchichte der italieniſchen Literatur vorangegangen, ſo würden wir uns bemühn, die mit Dante gleichzeitigen Dichter flüchtig kennen zu lehren, diejenigen, welche ihn zum Muſter nahmen, und diejenigen, welche die ſchon von den Provençalen eröffnete Laufbahn verfolgten. Ich beſorge weniger, ſeine Fußtapſen zu betreten, wenn ich von den großen Muſtern der Literatur ſprechen ſoll, die ich ſelbſt geleſen, die ich mit Liebe ſtudirt habe, und die ich nach meinem eignen Gefühl beurtheile: dieſes Gefühl iſt individuel, es iſt ſtets neu bei jedem Kunſtrichter; aber was alle jene Dichter von untergeordnetem Range betrifft, die ich nur aus Bruchſtücken, zuweilen durch Ginguené ſelbſt, kenne, ſo würde es unverſtändig ſein, den Leſer nicht auf einen Literator von ſo ſicherm und feinem Geſchmack, von einer ſo umfaſſenden und gewiſſenhaften Gelehrſamkeit zu verweiſen, der die italieniſche Literatur zur Beſchäftigung ſeines ganzen Lebens gemacht hat.

Durch ihn kann man Jacopone di Todi *) kennen lernen, jenen Mönch, der aus Demuth für einen Narren gelten wollte; der ſich mit Wohlgefallen von den Kindern verſpotten und auf der Gaſſe nachlaufen ließ; der, von ſeinen Obern verfolgt, lange Jahre in einem Kerker ſchmachtete, und mitten in dieſem Elend religiöſe Geſänge verfertigt hat, worin man den Schwung der Begeiſterung, oft aber auch völlig unverſtändliche Spitzfindigkeiten eines myſtiſchen Gefühls findet. In denſelben Zeitraum gehört Francesco di Barberino, **) ein Schüler von Brunetto Latini wie Dante, und Verfaſſer einer Schrift über die Moralphiloſophie in Verſen, welche er, dem künſtelnden Geiſte ſeines Zeitalters gemäß, I documenti d'Amore betitelt hat. Cecco von Aſcoli war auch ein Zeitgenoſſe des Dante, ***) aber ſein Feind. Sein Gedicht in fünf Büchern, betitelt L'acerbo, oder vielmehr, wie es Ginguené erklärt, L'acervo, (der Haufen) iſt ein Schwall von allen Kenntniſſen ſeiner Zeit, Aſtronomie, Philoſophie, Religion, und weit weniger merkwürdig wegen ſeines eignen Werthes, als wegen des jämmerlichen Todes des Verfaſſers, welcher im J. 1327 als ein Zauberer in einem Alter von ſiebzig Jahren lebendig zu Florenz verbrannt wurde, nachdem er lange Zeit Lehrer der gerichtlichen Aſtrologie auf der Univerſität von Bologna geweſen. Cino von Piſtoja, aus dem Hauſe Sinibaldi, ****) der ein Freund des Dante war, erwarb ſich in zwei Eigenſchaften einen gleich glänzenden Ruf, einmal als Rechtsgelehrter durch ſeinen Commentar über die neun erſten Bücher des Codex, dann als Dichter durch ſeine Liebesgedichte an die ſchöne Selvaggia dei Vergioleſi, welche der Tod ihm

---

*) Geſtorben 1306.

**) 1264 bis 1348.

***) 1257 bis 1327.

****) Geſtorben 1337.

gegen das Jahr 1307 raubte. Als Rechtsgelehrter war er der Lehrer des Bartholo, der ihn vielleicht übertroffen hat, aber ſeinem Unterricht viel verdankte; als Dichter war er das Muſter, das Petrarca nachahmte; und in dieſer Hinſicht ſchadete er demſelben vielleicht eben ſo ſehr durch ſein geſuchtes und gezwungnes Weſen, als er ihn durch den Wohlklang und die Reinheit ſeiner Schreibart belehrte. Fazio degli Uberti, der Enkel des großen Farinata, der wegen des Haſſes der Florentiner gegen ſeinen Großvater in der Verbannung lebte und ſtarb, that ſich ebenfalls in dieſem Zeitraum durch ſeine Sonette und Canzonen, und lange nachher durch ein beſchreibendes Gedicht unter dem Titel Dettamondo hervor, in welchem er ſich vorgenommen hatte, den Dante nachzuahmen und die wirkliche Welt kennen zu lehren, wie ſein Vorgänger die Geiſterwelt kennen gelehrt hatte; aber es fehlte viel, daß der Nachahmer ſein Vorbild erreichte.

Alle dieſe Dichter und noch viele andre, deren Namen unbekannter ſind, gleichen einander durch ihren ſcharfſinnigen Geiſt, ihre unzuſammenhängenden Bilder und ihre verworrenen Gefühle. Der Geiſt der Zeit war durch ein geſuchtes Weſen entſtellt, und man iſt verwundert, bei dem erſten Aufkeimen einer Nation Schwulſt und Zwang vor der Naivetät und Natur vorhergehn zu ſehen. Aber dieſe Nation hatte ſich nicht ſelbſt gebildet, ſie hatte einen fremden Geſchmack angenommen, ehe ſie Einſicht genug beſaß, um gut zu wählen. Die Verſe der provençalen Troubadouren waren von einem Ende Italiens zum andern verbreitet; alle Dichter, die auf einige Auszeichnung Anſpruch machten, hatten ſie geleſen, wußten ſie auswendig; mehrere hatten ſich ſelbſt geübt, in derſelben Sprache zu dichten, und obgleich die Italiener noch nicht ſelbſt die Araber kannten, ſo empfingen ſie doch auf dieſe Weiſe ihren Unterricht durch die zweite Hand. Die faſt unverſtändlichen Spitzfindigkeiten, womit ſie die Liebe behandelten, galten für Verfeinerung des

Gefühls; dieſe ſtets zwiſchen dem Herzen und dem Verſtande, der Vernunft und Leidenſchaft ſich erneuenden Kämpfe und Wettſtreite wurden als eine glückliche Anwendung der Philoſophie auf die Künſte betrachtet. Dieſe Schmerzen, die nichts rechtfertigt, dieſes Schmachten, dieſer Tod der Liebe wurden zu einer geheiligten Sprache bei den Frauen, von der man ſich faſt nicht ohne Unhöflichkeit hätte entfernen können; und ſo trat eine ganz durch Convention beſtimmte Natur in der Poeſie an die Stelle derjenigen Natur, welche einfache und wahrhafte Menſchen in der Tiefe ihres Herzens hätten finden ſollen. Aber ſtatt dieſe Fehler an wenig bekannten Dichtern zu enthüllen, wollen wir uns bemühn, den Geiſt des ganzen vierzehnten Jahrhunderts in dem größten Manne aufzufaſſen, den dieſes Jahrhundert in Italien hervorgebracht hat, in demjenigen, deſſen Ruf der ausgebreitetſte, und deſſen Einfluß der bedeutendſte geweſen, nicht nur auf Italien, ſondern auch auf Frankreich, Spanien und Portugal. Man begreift ohne Zweifel, daß ich von dem Liebhaber Laurens, von Francesco Petrarca ſprechen will.

Petrarca, der Sohn eines, wie Dante, verbannten Florentiners, war zu Arezzo in der Nacht vom 19ten zum 20ſten Julius 1304 geboren und ſtarb zu Arqua unweit Padua den 18ten Julius 1374. Er war in dem Jahrhunderte, von dem ſein Leben drei Viertheile einnimmt, der Mittelpunkt aller italieniſchen Literatur. Ein leidenſchaftlicher Liebhaber der Wiſſenſchaften, der Geſchichte und der Dichtkunſt, ein enthuſiaſtiſcher Bewunderer des Alterthums, prägte er durch ſeine Reden, ſeine Schriften, ſein Beiſpiel, allen ſeinen Zeitgenoſſen jene Neigung, zur Unterſuchung und zum Studium der lateiniſchen Handſchriften ein, welche das vierzehnte Jahrhundert ſo herrlich auszeichnet, welche die Meiſterwerke der claſſiſchen Schriftſteller erhielt in dem Augenblicke, wo ſie vielleicht vernichtet werden ſollten, und welche durch dieſe bewundernswürdigen Muſter den ganzen Gang des menſchlichen Geiſtes veränderte. Petrarca, welchen die

Leidenſchaft quälte, die ſo viel zu ſeinem Ruhme beigetragen, und welcher ſich ſelbſt entfliehn oder ſeine Gedanken durch eine große Zerſtreuung erneuen wollte, reiſ'te faſt während der ganzen Dauer ſeines Lebens; er durchreiſ'te Frankreich, Deutſchland, alle Theile Italiens; er beſuchte Spanien, und in einer beſtändigen auf die Unterſuchung der Denkmäler des Alterthums gerichteten Thätigkeit verband er ſich mit allen Gelehrten, mit allen Dichtern, mit allen Philoſophen; von einem Ende Europa's bis zum andern ließ er ſie alle zu ſeiner Abſicht mitwirken; er beſchäftigte ſie alle mit dem Gegenſtande ſeiner Arbeiten, indem er zugleich die ihrigen leitete; und ſein Briefwechſel wurde das Zauberband, das zum erſtenmale die ganze europäiſche Gelehrtenrepublik aneinanderknüpfte. Das Zeitalter, in welchem er lebte, war das Zeitalter der kleinen Staaten; noch hatte kein einziger Fürſt eine von den coloſſalen Mächten aufgerichtet, deren Anſehn bei Völkern fremder Zungen Furcht erwecken kann; im Gegentheil war jedes Land in eine große Menge von unabhängigen Gebieten getheilt, und der Monarch einer kleinen Stadt war in einer Entfernung von dreißig Stunden ohne Macht, und hundert Stunden von ſeiner Heimath nicht gekannt. Aber je mehr die politiſche Macht eingeſchränkt war, um ſo mehr verbreitete ſich der literariſche Ruhm; und Petrarca, der Freund des Azzo di Correggio, Fürſten von Parma, des Luchino und Galeazzo Viſconti, Fürſten von Mailand, des Francesco di Carrara, Fürſten von Padua, war in ganz Europa viel bekannter, viel geachteter, als alle dieſe kleinen Regenten. Dieſer allgemeine Ruhm, den ſeine tiefen Kenntniſſe ihm erworben hatten, und den er zum Nutzen der Wiſſenſchaften anwendete, ward oft auch in einer politiſchen Laufbahn benutzt. Gewiß ſind keinem Gelehrten, keinem Dichter eine ſo große Menge von Geſandtſchaften an ſo große Mächte, wie der Kaiſer, der Pabſt, der König von Frankreich, der Senat von Venedig und alle Fürſten Italiens, übertragen worden; und ſonderbar iſt es, daß

Petrarca ſie nicht als Bürger des Staats, der ihn mit ſeinen Angelegenheiten beauftragte, ſondern als Bürger von ganz Europa übernahm; von ſeinem Ruhm erhielt er ſeine Sendung, und wenn er zwiſchen Fürſten unterhandelte, geſchah es faſt als Schiedsrichter, deſſen Beifall jeder ſich für die Nachwelt erhalten wollte.

Die ungeheuern Arbeiten Petrarca's für die alte Literatur müßten ſeinen Ruhm am ſchönſten begründen; ſo wurden ſie in ſeinem Zeitalter gewürdigt, ſo urtheilte er ſelbſt: jedoch iſt ſein Ruf heutiges Tages weit mehr auf ſeine italieniſchen lyriſchen Gedichte, als auf ſeine bändereichen lateiniſchen Werke gegründet; auf jene lyriſchen Gedichte, die ſelbſt den Provençalen, dem Cino von Piſtoja und den Dichtern aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts nachgebildet, hinwiederum allen ausgezeichneten Dichtern, welche die Völker des Südens gehabt, zum Muſter gedient haben. Mit dieſen Gedichten möchte ich meine Leſer bekannt machen; wenn mindeſtens einige von den Schönheiten, die weſentlich mit der Harmonie und dem Colorit der muſikaliſchſten und pittoreskeſten Sprache zuſammenhängen, in einer Ueberſetzung erhalten werden können.

Die lyriſche Gattung iſt die erſte, die in jeder Sprache bei der Wiedererweckung aller Literatur ausgebildet wurde; ſie iſt die weſentlich poetiſchſte, ſie iſt die einzige, wo der Dichter ſich ohne beſondern Zweck den Eindrücken hingiebt. In einem Heldengedicht denkt der Dichter an ſeine Zuhörer; er will ihnen treu die Erzählung wiedergeben, die er übernimmt, und ihnen Ereigniſſe vor Augen bringen, die in ihm keine Gemüthsbewegung mehr hervorbringen. Im Drama tritt er gänzlich aus ſich heraus, um ſich abwechſelnd in die fremden Perſonen zu verwandeln, die er eine nach der andern bildet; in der Idylle kann er wohl ſeine Gedanken ausdrücken, aber nicht mehr auf ſeine Art; er paßt ſie einer conventionellen Natur, einer durchaus idealen Lebensweiſe an. Aber der lyriſche Dichter will kein anderer ſein, als er

ſelbſt; er drückt in ſeinem eignen Namen ſeine eignen Empfindungen aus, er ſingt, weil er bewegt, weil er begeiſtert iſt. Die Poeſie, die an andre gerichtet, die zu überzeugen beſtimmt iſt, borgt ihren Schmuck von der Beredſamkeit; die Poeſie, die nur eine Ergießung des Herzens, ein Genuß des Gefühls iſt, das ſich in ſich ſelbſt ſammelt, muß ſich durch den Wohlklang verſchönern. Das gewöhnliche Maaß des Verſes reicht nicht hin, um die Seele zu befriedigen, die ihren Gefühlen einen Aufſchwung geben und ſich ſodann ſelbſt an ihrer Betrachtung erfreuen will; die Verſe müſſen von der Muſik oder von der Regelmäßigkeit der Strophen begleitet ſein, welches die der Sprache natürliche Harmonie iſt. Verſe, die einander folgten, ohne durch die Stelle, die ſie einnehmen, muſikaliſch an einander gereiht zu ſein, würden nicht poetiſch genug erſcheinen, um die Gemüthsſtimmung desjenigen wiederzugeben, der ſingen will; er ſucht nach neuen Regeln in ſeinem Gehör, deren Beobachtung das muſikaliſche Wohlgefallen vollſtändiger macht.

Die Ode, wie die Alten ſie ſchufen, wie mehrere deutſche, italieniſche, ſpaniſche, portugieſiſche Dichter ſie neu geſtalteten, iſt das vollkommenſte Muſter der lyriſchen Gattung; die Franzoſen haben ihre Form beibehalten; ihre Strophe iſt recht muſikaliſch; die unbeſtimmte Länge des Gedichts und die Regelmäßigkeit jedes Couplets erlauben recht wohl dieſe Miſchung von Freiheit und Zwang, welche der Ausdruck der Gemüthsbewegungen verlangt. Der kurze franzöſiſche Vers, welcher, ohne daß man daran denkt, immer aus kurzen und langen Sylben in harmoniſcher Ordnung beſteht, und dem gemäß ſcandirt wird, macht auf das Gehör, wenigſtens wenn er von guten Dichtern behandelt wird, einen recht melodiſchen Eindruck; aber die Inſpiration fehlt hier. Statt ihrer Empfindungen haben die franzöſiſchen Dichter ihre Reflexionen geſungen, und die Philoſophie hat ſich derjenigen Versgattung bemächtigt, welche ſie am wenigſten zulaſſen zu ſollen ſchien.

Die Italiener ſind der wahren lyriſchen Gattung eben ſo wenig treu geblieben; aber ſie haben ſich doch minder von ihr entfernt. Es iſt ſeltſam, daß Petrarca, recht eigentlich genährt durch die Lectüre der Alten und ganz voll von den Dichtern Roms, nicht verſucht hat, der italieniſchen Sprache Oden zu geben: die Muſter vernachläſſigend, welche Horaz hinterlaſſen hatte, und deren ganzen Werth er doch fühlte, hat er alle ſeine lyriſchen Eingebungen in zwei ganz anders beengte, ganz anders beſchränkte Versmaaße, in das Sonett das er von den Sicilianern, und die Canzone, die er von den Provençalen nahm, gefügt. Dieſe beiden Formen des Versbaues, denen er die Weihe gegeben, und die bis auf unſere Tage die gebräuchlichſten in Italien geblieben ſind, haben ſein Genie ſelbſt ihren Feſſeln unterworfen, und ſeiner Begeiſterung einen Theil ihrer Natürlichkeit geraubt. Das Sonett zumal ſcheint auf die ganze italieniſche Dichtkunſt einen verderblichen Einfluß gehabt zu haben. Die lyriſche Begeiſterung ſoll in ihrer Form, nicht aber in ihrem Umfange begränzt ſein, während dieſes Bette des Procuſtes, wie ein Italiener es ſinnreich genannt hat, alle Gedanken auf einerlei Länge, auf die Länge von vierzehn Verſen, zurückführt; iſt der Gedanke zu kurz, ſo muß man ihn grauſam zerren, um ihn bis zu dieſem allgemeinen Maaße auszudehnen; iſt er zu lang, ſo muß man ihn unbarmherzig verſtümmeln, um ihn hineinzuzwängen. Vornemlich muß man immer durch glänzende Verzierungen die Kürze eines ſo kleinen Gedichts heben; und da glühende und leidenſchaftliche Regungen in einem längeren Stücke vorbereitet und entwikkelt ſein wollen, ſo ſind ſinnreiche Gedanken in dieſer ihrem Weſen nach lyriſchen Versart an die Stelle des Gefühls getreten; und Witz, oft nur der Schein des Witzes hat den ganzen Schmuck derſelben ausmachen müſſen.

Man weiß, daß das Sonett aus zwei Quadrains und zwei Terzetts beſteht, und daß dieſes kleine Gedicht, gewöhnlich auf vier Reime beſchränkt, nie deren mehr als fünf ver-

ſtattet. Die Kenner finden anmuthigen Wohllaut in ſeinen regelmäßigen Abſchnitten, in ſeinen beiden Quadrains, die mit wiederkehrenden Reimen den Gegenſtand auseinander ſetzen und die Rührung vorbereiten; in ſeinen beiden Terzetts, die, vermöge ihrer ſchnellern Bewegung, der erregten Erwartung entſprechen, das Bild vollenden und der poetiſchen Rührung ein Genüge thun. Das ſeinem Weſen nach muſikaliſche, ſeinem Weſen nach auf die Harmonie der Töne, woher es den Namen hat, gegründete Sonett, wirkt auf die Seele weit mehr durch die Worte als durch den Gedanken; der Reichthum, die Fülle der Reime macht einen Theil ſeiner Anmuth aus; die Rückkehr derſelben Reime macht einen um ſo ſtärkern Eindruck, je mehr ſie wiederholt und vollſtändig iſt, und man wundert ſich, gerührt zu ſein, ohne faſt ſagen zu können, was zu dieſer Rührung beigetragen hat.

Die Nothwendigkeit, viele Worte zu finden, die mit einander reimen, iſt in andern Sprachen ein viel größerer Zwang als im Italieniſchen, wo faſt alle Sylben einfach und aus wenig Buchſtaben gebildet ſind, ſo daß die Worte eine ſehr große Anzahl von gleichen Ausgängen darbieten. Aber die unveränderliche Regelmäßigkeit in der Länge des Sonetts und in ſeiner Abtheilung hat eine unausſprechliche Eintönigkeit in alle dieſe Producte gebracht. Das Sonett ſelbſt wird mit einigen glänzenden Bildern ausgefüllt; der letzte Vers führt ein Epigramm oder irgend einen unerwarteten Ausſpruch oder auch irgend einen glänzenden Gegenſatz von Worten herbei, der für einen Augenblick überraſcht. Den Sonetten vielleicht verdanken die Italiener ihre Concetti, das heißt die mehr an den Worten als an der Sache haftenden Spiele des Witzes, und Petrarca hat ihnen darin vor andern das Beiſpiel gegeben.

Andrer Seits war die Kürze dieſer Gedichte ohne Zweifel ein Grund, daß jedes von ihnen ſorgfältiger gebildet war. Bei einem langen Werke haben manche Stücke, die eine nothwendige Verbindung unter bedeutenden Theilen bilden, an

und für ſich wenig Intereſſe. Der Dichter hat ſie nur mit Zerſtreuung behandelt; er hat gewiſſermaßen auf die Zerſtreuung der Leſer gerechnet, und dieſe Nachſicht iſt oft der Sprache und Poeſie ſchäglich; aber Petrarca ſchickte nicht vierzehn von allen abgeſonderte Verſe, die ſich durch ſich ſelbſt ihren Ruhm erwerben ſollten, in die Welt, ohne ſie ſo viel ihm möglich ausgefeilt und ſeiner würdig gefunden zu haben. Auch machte die italieniſche Sprache von Dante bis Petrarca unendliche Fortſchritte; ſie unterwarf ſich weit beſtimmtern Regeln; eine Menge Wörter, deren Klang barbariſch war, wurde verworfen; die edeln Ausdrücke wurden von den gemeinern geſondert, und die letztern unwiderruflich von den Verſen ausgeſchloſſen; die Poeſie wurde zu gleicher Zeit melodiſcher und eleganter; ſie gefiel dem Geſchmack und dem Gehör mehr; aber ſie verlor, wenigſtens iſt dies das Gefühl, das ſie mir einflößt, den Ausdruck der Wahrheit.

Petrarca ſelbſt, der alle ſeine Hoffnungen auf Ruhm auf ſeine lateiniſchen Gedichte ſetzte, machte wenig aus ſeinen italieniſchen Verſen; und das erſte Sonett, das man in ſeinem Canzoniere findet, iſt nicht nur beſcheiden, es drückt ein gar ſonderbares Gefühl von Schaam vor dem aus, was ihn berühmt gemacht hat.

Ihr, die ihr hört in manch zerſtreuter Zeile
Der Seufzer Ton, die mir das Herz genähret,
So lang der erſte Jugendwahn gewähret,
Da ich ein andrer war wie jetzt zum Theile,

Von jedem, der erprobt der Liebe Pfeile,
Hoff' ich, wenn ihm manch wechſelnd Blatt erkläret,
Wie eitles Leid und Hoffen mich verzehret,
Wird nicht Verzeihn bloß, Mitleid mir zu Theile.

Wohl ſeh' ich jetzt, wie ich zu lange Zeiten
Der Menſchen Fabel war, und muß entbrennen
Vor Schaam, wenn ich mich mahn' an mein Verſäumen.

Und Schaam iſt nun die Frucht der Eitelkeiten,

Und büßendes Bereun, und klar Erkennen,
Daß, was der Welt gefällt, ein kurzes Träumen *).

Man ſieht leicht, daß dieſes Sonett geſchrieben wurde, als Petrarca, dem Alter ſich nähernd und von Gewiſſensbiſſen und religiöſen Schrecken ergriffen, ſich einen Vorwurf aus der Leidenſchaft machte, die ſo großen Einfluß auf ſein Leben gehabt hatte, die er mit einer unerſchütterlichen Standhaftigkeit einundzwanzig Jahre lang genährt, und deren Andenken in ſeinem Herzen noch lange Jahre als heilig fortgedauert hatte, nachdem er den Gegenſtand derſelben verloren. Dieſe Gewiſſensbiſſe waren wenig verſtändig; nie war eine Flamme reiner als diejenige, von der Petrarca für Laura brannte. Er iſt der einzige unter den erotiſchen Dichtern, den man nie ſeine Hoffnungen oder Begierden zu etwas den Pflichten einer verheiratheten Frau Widerſprechendem erheben ſieht. Laura war ſchon Gattin, als er ſie zum erſtenmale, am 6. April 1327, in der Kirche von Avignon ſah. Sie war die Tochter des Audibert de Noves, und die Ge-

*) Die Ueberſetzung iſt nur für die, welche das Italieniſche nicht verſtehn; wer den Petrarca in ſeiner Sprache leſen kann, darf ihn in keiner andern leſen.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri, ond' io nodriva il core
In sul mio primo giovenile errore,
Quand' era in parte altr' huom da quel ch'io sono,

Del vario stile in ch'io piango e ragiono,
Fra le vane speranze e'l van dolore,
Ove sia chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà non che perdono.

Ma ben veggi' hor, si come al popol tutto
Favola fui gran tempo: onde sovente
Di me medesmo meco mi vergogno.

E del mio vaneggiar vergogna è'l frutto
E'l pentirsi, e'l conoscer chiaramente,
Che quanto piace al mondo è breve sogno.

malin des Hugues de Sade, beide von Avignon; ſie hatte elf Kinder gehabt, als ſie am 6. April 1348 an der Peſt ſtarb. Petrarca hat in mehr als dreihundert Sonetten alle noch ſo kleine Umſtände dieſer Liebe, die ihm zu Theil gewordnen köſtlichſten Gunſtbezeigungen beſungen, welche nach einer funfzehn- oder zwanzigjährigen Verbindung aufs allerhöchſte ein Wort der Freundſchaft, ein minder ſtrenger Blick, ein Augenblick des Bedauerns oder der Rührung waren, wenn er ſich entfernte; eine Bläſſe, die auf ihrem Geſicht erſchien, als ſie ſich auf dem Punkt glaubte, den treuſten Freund zu verlieren: aber dieſe Zeichen einer ſo reinen und ſo zurückhaltenden Zuneigung, die er mit ſo viel Leiden erkauft hatte, wurden ſtets durch Laurens Härte unterdrückt, welche, ſo ſehr ſie ihn ſich auch erhalten wollte, ihm doch nicht die geringſte Aufmunterung in ſeiner Liebe gab. Nie zeigte ſie ſich ihm anders als in der Kirche, in den glänzenden Verſammlungen am Hofe des Papſtes, oder auf dem Lande, umgeben von Damen, ihren Freundinnen, in deren Mitte Petrarca ſie ſtets als eine Königin ſchildert. Sie herrſchte über alle durch die Zierlichkeit ihres Wuchſes und den Glanz ihrer Schönheit. Es ſcheint nicht, daß er in zwanzig Jahren der zärtlichſten Liebe ein einzigesmal ſie habe ohne Zeugen ſprechen können. Ein Geſpräch unter vier Augen wäre eine Gunſt geweſen, welche Tauſende von Verſen geprieſen haben würden; und er, der vier Sonette auf das unausſprechliche Heil verfertigt hat, das ihm zu Theil wurde, ihren Handſchuh aufzuheben *), würde uns über ein für ihn ſo glückliches Ereigniß nicht unbelehrt gelaſſen haben. Kein Dichter in irgend einer Sprache iſt in einem vollkommnern Grade keuſch, iſt erhabner über jeden Tadel in Anſehung der Redlichkeit und Moralität; und dieſes Verdienſt, wofür man ohne Zweifel dem Petrarca und der Laura auf gleiche Weiſe Dank wiſſen muß, iſt um ſo be-

*) Die Sonette 166 bis 169.

merkenswerther, als die Muſter, denen Petrarca folgte, weit entfernt geweſen waren, ſich dahin zu erheben. Die Verſe der Troubadouren und Trouveren waren gleich zügellos; der Hof von Avignon, wo Laura lebte, dieſem abendländiſchen Babylon, wie Patrarca es unaufhörlich nennt, war ungeheuer verderbt; die Päpſte ſelbſt, und vornemlich Clemens V. und Clemens VI., hatten daſelbſt das Beiſpiel ſchlechter Sitten gegeben: auch Petrarca war in ſeinen Verhältniſſen zu andern Frauen nicht ſo zurückhaltend; aber er hatte für Laura eine fromme, enthuſiaſtiſche Liebe, eine Liebe, wie die Myſtiker ſie für die Gottheit faſſen, wie Plato ſie als das Band ſchöner Seelen angenommen und wie nach Petrarca es der literariſchen Mode Vergnügen gemacht hat, ſie darzuſtellen, als man ſie am wenigſten empfand.

Um die Anmuth in den Sonetten Petrarca's fühlbar zu machen, müßte man, wie Ginguené ſo ſchön gethan hat, die Geſchichte ſeiner Liebe ſchreiben, und indem man die Gemüthsbewegungen, die er fühlte, erneuerte, bei jedem intereſſanten Umſtande das Sonett anführen, welches der Ausdruck ſeiner Empfindung war. Aber ich ſelbſt müßte dieſe Poeſien weit ſchmackhafter finden, und die Anmuth, die alle Völker zu allen Zeiten bezaubert hat, fühlen; eine Anmuth, die mir, wie ich geſtehen muß, fremd geblieben iſt. Ich hätte verlangt, um die Liebe Petrarca's zu begreifen und Antheil daran zu nehmen, daß die beiden Liebenden ſich ein wenig verſtanden, daß ſie ſich genauer gekannt hätten, und daß dadurch auch wir ſie beſſer kennen lernten; ich hätte einigen Eindruck auf das Herz dieſer ſo lange verehrten Geliebten durchſcheinen, ihre Gefühle wie ihren Geiſt ſich entfalten, und das Vertrauen, die Reinheit der Freundſchaft, die Stelle einer zärtlichern Gluth, welcher die Tugend widerſtritt, einnehmen zu ſehn gewünſcht. Es ermüdet mich, den Schleier ſtets nicht nur über das Geſicht, ſondern auch über den Geiſt und das Herz dieſer Frau gezogen zu ſehn, die ewig in ſtets einander ähnlichen Verſen gefeiert wird.

Hätte der Dichter ſie mir näher gezeigt, ſo würde er ſich minder in Uebertreibungen verloren haben, denen meine Einbildungskraft nicht folgen kann. Ich wollte lieber, daß der Gedanke, das Gefühl, die Leidenſchaft mich an Laura erinnerten, als das ewige Wortſpiel mit lauro (der Lorbeer) und l'aura (die Luft, der Morgenhauch). Beſonders kehrt das erſtere unaufhörlich wieder, nicht allein in den Poeſien, ſondern in dem ganzen Leben Petrarca's; man kann nicht ſagen, ob es Laura oder der Lorbeer ſei, worein er verliebt iſt, ſo ſehr ergreift ihn der letztere jedesmal, wo er ihn findet, mit ſolcher Gemüthsbewegung ſpricht er von ihm, ſo viel Verſe widmet er ſeiner Verherrlichung. Nicht minder ermüdet mich dieſes perſonifizirte Herz, an welches ſich Petrarca unabläſſig wendet, welches ſpricht, antwortet, mit ihm disputirt, auf den Lippen und in den Augen ſchwebt, fern von ihm; es iſt ſtets abweſend, aber ich wollte, daß man während ſeines Exils einmal aufhörte, von ihm zu ſprechen. Es folgt aus dieſen Wortſpielen, aus dieſen beſtändigen Perſonificationen von Weſen, die nichts Perſönliches haben, daß, wenigſtens in meinen Augen, Petrarca weit weniger Dichter iſt als Dante, weil er weit weniger Mahler iſt. Es giebt kaum eins unter ſeinen Sonetten, deſſen hervorſtechende Idee nicht der Mahlerei widerſtrebte und daher der Einbildungskraft nicht entginge. Die Poeſie iſt eine glückliche Vereinigung der beiden ſchönſten Künſte; ſie iſt Muſik durch die Töne und Mahlerei durch die Bilder; aber dieſe beiden Gegenſtände, die ſie im Auge hat, mit einander verwechſeln, heißt ſich auf gleiche Weiſe verirren, man mag nun ein Tonverhältniß durch ein Bild, wie wenn man den Lorbeer ſtatt Laura ſetzt, oder ein Bild durch Töne wiedergeben wollen, wenn man, auf den Wohlklang der Verſe verzichtend, ſie mit Tönen füllt, die dem Gegenſtande, welchen man mahlen will, widerſtreiten, und die Schlangen, von denen man ſpricht, pfeifen läßt.

Indem ich jedoch, ſo viel an mir iſt, ein Vorurtheil

gegen Petrarca auf die Seite ſetze, über welches ich erröthe, da es mit dem allgemeinen Geſchmack im Widerſpruch iſt, will ich einige von ſeinen Sonetten überſetzt liefern, nicht um ſie zu critiſiren, ſondern um diejenigen vorzubereiten, ſie italieniſch zu verſtehn, die dieſe Sprache nur unvollkommen kennen; damit ſie ſie ohne Mühe leſen, und mit dieſer ſchönen Harmonie der Töne das Verſtändniß des Inhalts verbinden, endlich, damit ſie ein eignes Urtheil über die Meiſterwerke eines der berühmteſten Männer der neuern Zeiten erlangen mögen.

Der grau' und weiße Alte läßt die Schranken
Des ſüßen Orts, der immer ihn umgeben,
Und die Familie, die in Noth muß ſchweben,
Da ſie den theuern Vater ſieht erkranken.
Dann ſchleppt er den bejahrten Leib mit Schwanken
Die letzten Tagereiſen durch im Leben;
Hilft ſich, ſo viel er kann, mit will'gem Streben,
Von Jahren mürbe, wenn die Tritt' ihm wanken.
Und kommt nach Rom, befolgend das Verlangen,
Deß Abbild zu betrachten, den er droben
Einſt noch zu ſehn hofft in des Heils Gefilde.
So, Herrin, bin ich Armer wohl gegangen,
An Andern ſuchend, ſo viel möglich, Proben
Von dem begehrten wahren eurem Bilde. *)

* * *

*) Movesi'l vecchiarel canuto e bianco
Dal dolce loco, ov' ha sua età fornita,
E dalla famigliuola sbigottita,
Che vede il caro padre venir manco.
Indi traendo poi l' antico fianco
Per l' estreme giornate di sua vita,
Quanto più può, col buon voler s'aita,
Rotto dagli anni e dal cammino stanco.
E viene a Roma seguendo'l disio,
Per mirar la sembianza di colui,
Ch' ancor lassù nel ciel vedere spera.
Così lasso talor vo cercand' io,
Donna, quand' è possibile in altrui
La desiata vosta forma vera.

Es giebt Geſchöpfe, welche nicht erblinden,
Obwohl ſie ſtolz der Sonne ſchaun entgegen,
Andre, die Abends nur hervor ſich regen,
Weil ſchmerzlich ſie das ſtarke Licht empfinden.
Als müſſe Luſt ſich mit dem Glanz verbinden,
Lockt andre noch das Feu'r, bis ſie verwegen
Der andern Kraft, der, welche brennt, erlegen;
Ich leider muß in dieſer Schaar mich finden.
Denn dieſer Fraun Lichthelle zu beſtehen,
Bin ich nicht ſtark; und mir zum Schutze taugen
Nicht düſtre Winkel oder ſpäte Stunden.
So führt mit thränenvollen kranken Augen
Mich mein Verhängniß immer, ſie zu ſehen,
Und ich weiß wohl, ich ſuche meine Wunden. *)

Das neunundſechzigſte Sonett wurde geſchrieben, als die Zeit Laurens Schönheit ſchon zu zerſtören anfing und man ſich über die Beſtändigkeit Petrarca's für eine Frau wunderte, welche nicht mehr diejenigen entzückte, die ſie ſahen.

Die goldnen Haare mit der Luft ſich ſchwangen,
Die ſie in tauſend ſüße Schlingen legte,
Und ohne Maaß das holde Licht ſich regte
Der Augen, die zu geizen angefangen.

---

*) Son animali al mondo di sì altera
Vista, che'ncontr' al sol pur si difende:
Altri, però che'l gran lume gli offende,
Non escon fuor, se non verso la sera.
Ed altri col disio folle, che spera
Gioir forse nel foco, perchè splende,
Provan l'altra virtù, quella che 'ncende;
Lasso il mio loco è 'n questa ultima schiera.
Ch'i non son forte ad aspettar la luce
Di questa donna, e non so fare schermi
Di luoghi tenebrosi o d' hore tarde.
Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
Mio deſtino a vederla mi conduce;
E so ben ch' i' vo dietro a quel che m'arde.

Es dünkte mich, als ob in ihren Wangen
Des Mitleids Farbe leiſe ſich bewegte:
Ich, der im Buſen Liebeszunder hegte,
Was Wunder, wenn ich plötzlich Feu'r gefangen?
Ihr Wandeln war nicht aus dem ird'ſchen Reiche,
Nein, Engels-Art; und ihrer Worte Wonne
Scholl anders, wie von eines Menſchen Munde.
Ein Geiſt des Himmels und lebendge Sonne
War, was ich ſah; und wär's nicht mehr das gleiche:
Kein abgeſpannter Bogen heilt die Wunde. *)

In den zweiten Theil der Gedichte Petrarca's hat man diejenigen geſetzt, die er nach Laurens Tode ſchrieb. Wir haben geſagt, daß ſie 1348 in einem Alter von einundvierzig Jahren ſtarb, nachdem ſie einundzwanzig Jahre der Gegenſtand von Petrarca's Liebe geweſen. Er war damals zu Verona; einige von den Gedichten, die er auf dieſen Verluſt ſchrieb, ſcheinen von einem echtern Gefühl beſeelt und erregen in dem Leſer eine lebhaftere Rührung; indeß findet man doch im Allgemeinen viel Verſtand für einen ſo großen Schmerz.

Lieb', in der guten Zeit ſonſt mein Geſelle
An dieſen, unſerm Sinn gewognen Bächen,

---

*) Erano i capei d' oro a l' aura sparsi,
Che'n mille dolci nodi gli avolgea:
E'l vago lume oltra misura ardea
Di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
E'l viso di pietosi color farsi,
Non so se vero o falso, mi parea:
I' che l'esca amorosa al petto avea,
Qual maraviglia, se di subito arsi?
Non era l' andar suo cosa mortale,
Ma d' angelica forma, e le parole
Sonavan altro che pur voce humana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
Fu quel ch'io vidi: e se non fosse or tale,
Piaga per allentar d'arco non sana.

Wo, unſre alten Zwiſte zu beſprechen,
Du wandelteſt mit mir und mit der Quelle!
Laub, Blumen, Schatten, Höhlen, Luft und Welle,
Thal-Klauſen, hohe Hügel, ſonn'ge Flächen,
Port, meine Liebesmühn zu unterbrechen
Und meines Glücks ſo viel' und ſchwere Fälle!
O flücht'ge Schaaren in dem Buſchgeflüſter!
O Nymphen! Ihr dann, die im mooſ'gen Grunde
Erziehn und weiden flüſſige Kryſtallen!
Hell waren meine Tag' und ſind nun düſter
Wie Tod, der dieſes ſchafft. In erſter Stunde
Iſt jeglichem ſein Loos alſo gefallen. *)

* * *

Deß Duft und Farbe überwand die Zonen
Des Morgenlands, ſo hell und duftbegabend;
Frucht, Blüthe, Kraut und Laub; der unſerm Abend
Verlieh der ſeltnen Trefflichkeiten Kronen:
Mein ſüßer Lorbeer, jeder Schönheit Thronen
Und jeder glühnden Tugend in ſich habend,
Sah, ſittſam ſich in ſeinem Schatten labend,
Mit meinem Herrſcher meine Göttin wohnen.
Auch ich dann baut' in dieſer Segenspflanze
Heil'ger Gedanken Neſt; in Froſt und Glühen
War ich der Hochbeglückten dennoch einer.

---

*) Amor, che meco al buon tempo ti ſtavi
Fra queſte rive a' penſier noſtri amiche,
E per ſaldar le ragion noſtre antiche,
Meco e col fiume ragionando andavi:
Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure ſoavi,
Valli chiuſe, alti colli e piagge apriche,
Porto dell' amoroſe mie fatiche,
Delle fortune mie tante e sì gravi:
O vaghi abitator de' verdi boſchi,
O Ninfe; e voi che'l freſco erboſo fondo
Del liquido criſtallo alberga e paſce:
I miei dì fur sì chiari, or ſon sì foſchi,
Come Morte, che'l fa. Così nel mondo
Sua ventura ha ciaſcun dal dì che naſce.

Die Welt war voll von ihrer Ehren Glanze,
Da nahm, zur Zier des Himmels zu erblühen,
Sie Gott zurück; und würdig war ſie ſeiner. *)

Ich könnte leicht noch zahlreichere Citate anführen; ſie würden diejenigen, die nicht italieniſch verſtehn, doch nicht mit der Natur und dem Geiſt der Sonette Petrarca's bekannt machen, und als Probe iſt es an dieſen genug. Die andre Form, die er ſeinen lyriſchen Gedichten gegeben hat, iſt die Form der Canzone, wobei man keineswegs an die Gattung denken darf, welche die Franzoſen heutiges Tags mit dem davon abgeleiteten Namen Chanſon belegen. Aber wir haben geſehn, daß bei den Troubadouren und Trouveren die Chanſons wahre Oden in regelmäßigen aber weit längern Strophen als die Strophen der antiken Oden waren. Die durch Versmaaß und Reim zwiefach variirten Verſe kreuzten und verſchränkten ſich nach einer harmoniſchen Regel, welche der Dichter in der erſten Strophe feſtſtellt und die er nachher ängſtlich genau in allen folgenden beobachtet. Die italieniſche Canzone weicht von der provençalen darin ab, daß ſie nicht auf fünf Strophen und einen Abſchied, (Schlußſtrophe) beſchränkt iſt, und darin, daß die Italiener viel ſeltner

*) Quel che d' odore e di color vincea
L'odorifero e lucido Oriente,
Frutti, fiori, erbe e frondi, onde'l Ponente
D'ogni rara eccellenza il pregio avea,
Dolce mio Lauro, ov' abitar solea
Ogni bellezza, ogni virtute ardente
Vedeva alla sua ombra onestamente
Il mio Signor sedersi e la mia Dea.
Ancor io il nido di pensieri eletti
Posi in quell' alma pianta, e'n foco e 'n gielo
Tremando, ardendo assai felice fui.
Pieno era'l mondo de' suo' onor perfetti
Allor che Dio, per adornarne il cielo,
La si ritolse; e cosa era da lui.

von jenen ganz kurzen Verſen Gebrauch gemacht haben, welche der Poeſie der Provençalen zuweilen eine ſo lebendige Bewegung geben. Man findet bei Petrarca Canzonen, deſſen Strophe zwanzig Verſe hat. Ein ſo langer Perioden, deſſen Harmonie dem Ohre vielleicht nicht fühlbar genug iſt, hat den Canzonen einen beſondern Charakter gegeben und die romantiſche Ode von der claſſiſchen unterſchieden. Die neuern Dichter haben ſich, ſtatt der raſchen und leidenſchaftlichen Eingebung der Empfindung zu folgen, mehr auf einen und denſelben Gedanken hingekehrt, ich will nicht ſagen, um ihre Strophe zu füllen, denn auf eine ſo mechaniſche Art arbeiten wahre Dichter nicht, ſondern um mit ihr gleichen Schritt zu halten. Sie gaben der Betrachtung, die ſich auf ſich ſelbſt zurückzieht, dem Verſtande, der alles zergliedert, der Phantaſie, die alles vor Augen ſtellt, mehr, aber ſie büßten den Enthuſiasmus ein. Die Ueberſetzung einer Canzone des Petrarca würde nie mit der Ueberſetzung einer Ode des Horaz verwechſelt werden können; man iſt genöthigt, ſie beide unter die lyriſche Gattung zu ordnen; aber man fühlt, wenn man ſie vergleicht, daß dieſe Gattung von einander ſehr entfernte Arten in ſich faßt.

Es iſt eben ſo wenig möglich, die Canzonen, wie die Sonette, in einer Ueberſetzung zu erreichen. Dennoch halte ich mich für verpflichtet, eine Probe von der Dichtungsgattung hier mitzutheilen, die ſo viel zu dem Ruhme Petrarca's beigetragen hat; ich habe aber bei der Wahl weniger auf den Inhalt als auf die Kürze geſehn. Folgendes iſt unter den Canzonen nach Laura's Tode die erſte.

Was ſoll ich thun? Was, Amor, nun beginnen?
　　Wohl iſt es Zeit zu ſterben:
　　Schon länger blieb ich, als ich wollte, ſtehen.
　　Madonna ſtarb, nahm mit mein Herz von hinnen;
　　Und will ich ſie erwerben,
　　Muß ich verkürzen dieſer Jahre Wehen;
　　Denn hier ſie je zu ſehen

Hoff' ich umſonſt und Warten macht mir Leiden.
Seit alle meine Freuden
Durch ihren Tod in Thränen ſich verkehret,
Mein Leben alles Reizende entbehret.
Amor, du fühlſt, warum ich vor dir weine,
Welch übergroßes Unglück mich bekümmert.
Ich weiß, daß mein Verluſt dir geht zu Herzen,
Vielmehr der unſre, denn an einem Steine
Ward unſer Schiff zertrümmert,
Zu gleicher Zeit erloſchen unſre Kerzen.
O wer vermag die Schmerzen,
Die mich erfüllt, in Worten vorzutragen!
Fühlloſe Welt, zu klagen
Mit mir, bewegen dich nun eigne Wunden:
Das Gute in dir iſt mit ihr verſchwunden.
Dein Ruhm iſt hin; du kannſt es nicht begreifen.
So lang ſie dich beglückte,
Warſt du nicht werth zu ſehn, was ſie geweſen,
Noch daß dich ihre heil'gen Füße ſtreifen;
Denn dieſe Schönheit ſchmückte
Den Himmel würdig nur mit ihrem Weſen.
Ach, ſeit ſie da erleſen,
Kann ich nicht mich, noch dieſes Leben tragen,
Und rufe ſie mit Klagen.
Das blieb mir übrig von ſo vielem Glücke,
Das einzig hält hienieden mich zurücke.
Weh, Aſche ſind die Augen worden, dieſe,
Die uns noch ein Vertrauen
Zum Himmel und zur Tugend hier gegeben:
Ihr Unſichtbares iſt im Paradieſe
Der Hülle bloß zu ſchauen,
Die wir die Schönheit neidiſch ſahn umweben
Bis ſie ſie neu umgeben
Zum andernmal wird und dann niemals ſchwinden.
Da werden wir ſie finden
Um ſo viel ſchöner, herrlicher erblühen,
Als ew'ge Schönheit ird'ſcher vorzuziehen.
Wie ſie an ihres Anblicks würd'gem Sitze
Erſcheint, ſeh' ich ſie heute,
Schöner als je und heller noch im Blicke.
Dies Schaun iſt meines Lebens eine Stütze,
Ihr Name iſt die zweite,

Der wiederhallend ſchafft des Herzens Glücke;
Doch denk' ich dann zurücke,
Daß doch nun todt iſt mein lebend'ges Hoffen,
Gerad' im Blühn getroffen:
Amor hat ſchon mein ganzes Sein erfahren,
Sie ſeh' er auch, die jetzt ſo nah dem Wahren.
Die ihr die Schönheit ſahet, o ihr Frauen,
Ihr engelgleiches Leben,
Hienieden ſchon mit himmliſchen Geberden,
Auf mich mögt ihr mit Schmerz und Mitleid ſchauen,
Auf ſie nicht, die ſich eben
Zum Frieden hob, da ich gekämpft auf Erden.
Wenn lang verſperret werden
Die Wege mir, die ihr gebahnt entgegen,
So kann mich nur vermögen
Die Rede Amors, nicht das Band zu brechen;
Ich höre ſo in meinem Innern ſprechen:
„O bändige den Schmerz, der mich entzündet;
Denn ungezähmter Wille
Kann wohl den Himmel, den du ſuchſt, verſcherzen,
Wo ſie, die todt ſcheint, lebend ſich befindet,
Und ihrer ſchönen Hülle
Nun lächelt, dich allein bewahrt im Herzen,
Und bittet, bei den Schmerzen
Auch ihren Ruhm, den du geſucht zu heben,
Nicht gänzlich aufzugeben,
Vielmehr mit hell'rer Stimme ihm zu dienen,
Wenn ihre Augen je dir hold erſchienen."
Was grün und heiter, fliehe,
Canzone, fern von Lachen und Geſängen
Sollſt du an Thränen hängen.
Laß dich nicht ſehen unterm Volk der Freude,
Troſtloſe Wittwe du im ſchwarzen Kleide! *)

---

*) Der Anfang des Originals möge hier Platz finden:
Che debb' io far? che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire,
Ed ho tardato più ch' i' non vorrei.
Madonna è morta, ed ha seco'l mio core,
E vedendol seguire,
Interromper conven quest' anni rei:

Wir wollen uns weniger über die allegoriſchen Gedichte verbreiten, welche Petrarca **Triumphe** genannt hat; nicht, daß man darin nicht viel Phantaſie und jene Kunſt der Schilderung fände, durch welche der Dichter die Gegenſtände dem Leſer vor Augen ſtellt; aber in dieſen Werken hat Petrarca offenbar den Dante zum Muſter genommen: es iſt daſſelbe Versmaaß, dieſelbe Eintheilung in Geſänge oder Kapitel, welche hundert und funfzig Verſe nicht überſteigen; es ſind auch immer Viſionen, in welchen der Dichter halb Zuſchauer, halb handelnde Perſon iſt. Er befindet ſich nach und nach bei dem Triumph der Liebe, der Keuſchheit, des Todes, des Ruhms, der Zeit und der Gottheit gegenwärtig. Aber die große, in einem langen Gedichte durchgeführte Viſion des Dante wird faſt zu einer zweiten Natur; man findet hier eine Handlung; man nimmt Theil an den Perſonen und vergißt die Allegorie; Petrarca hingegen läßt nie ſeinen Zweck, ſeine Moral, die er predigen will, vergeſſen; man ſieht immer nur zwei Dinge: die für den Leſer beſtimmte Lehre und die Eitelkeit des Dichters, und man fühlt ſich gleich ungeneigt, dieſe Lehre zu benutzen und dieſer Eitelkeit zu ſchmeicheln.

Die lateiniſchen Schriften, an welche Petrarca ſeinen Ruhm zu knüpfen glaubte, und welche zwölf oder funfzehnmal voluminöſer ſind als ſeine italieniſchen Schriften, werden heutiges Tags nur von den Gelehrten geleſen. Ein langes Gedicht, Africa betitelt, das er von den Siegen des ältern Scipio verfaßt hatte und das von ſeinem Zeitalter als ein Meiſterwerk erwartet wurde, würdig der Aneide gleichgeſtellt zu werden, iſt für das Ohr ermüdend, ſchwül-

---

Perchè mai veder leì
Di qua non spero; e l' aspettar m'è noja.
Poſcia ch' ogni mia gioja
Per lo suo dipartire in pianto è volto,
Ogni dolcezza di mia vita è tolta.

ſtig in der Schreibart, leer an Intereſſe, und ſo langweilig, daß es nicht geleſen werden kann. Zahlreiche Epiſteln in Verſen, welche faſt immer auf die öffentlichen Begebenheiten ſeiner Zeit Bezug haben, erhalten einiges Intereſſe durch die Umſtände, ſtatt es ihnen zu geben. Aber die Nachahmung der Alten, die Treue der Nachbildung, die in den Augen Petrarca's ſelbſt ihr Hauptverdienſt ausmachte, raubt ihnen für uns allen Ausdruck der Wahrheit; die Schmähungen gegen die Barbaren, welche Italien unterjochten, ſind zu gleicher Zeit ſo froſtig und ſo ſchwülſtig, ſie ſind ſo ohne alle der Zeit oder dem Ort eigenthümliche Farbe, daß man glauben möchte, ſie ſeien von einem Rhetor geſchrieben, der nie Italien geſehn, und daß man ſie mit denjenigen verwechſeln möchte, die eine poetiſche Entrüſtung demſelben Petrarca gegen die Gallier, welche das Capitol belagerten, eingab. Die philoſophiſchen Bücher, unter welchen man eins über die Einſamkeit, eins über die Mäßigung in beiderlei Glück auszeichnet, ſind nicht minder ſchwülſtig. Die Empfindungen haben keine Wahrheit oder Tiefe; es iſt eine Ausarbeitung über einen gegebnen Gegenſtand; die Sache iſt im Weſentlichen ſchon entſchieden und nie unterſucht der Verfaſſer die Gründe, um redlich die Wahrheit aufzufinden, ſondern um mit Gewandtheit alle Schwierigkeiten zu löſen und alles zu dem Plan hinzuführen, den er gefaßt hat. Die Briefe endlich, deren man eine ſtarke Sammlung herausgegeben hat, die dennoch nicht vollſtändig iſt, ſind geleſener als alles übrige, weil ſie uns über eine Zeit aufklären, welche wohl verdient, gekannt zu werden; aber man muß darin weder die Vertraulichkeit der innigen Freundſchaft, noch die Hingebung eines liebenswürdigen Charakters ſuchen; alles iſt abgezirkelt, alles iſt ſtudirt, alles iſt für die Wirkung

vorbereitet, und zuweilen wird auch dieſe Wirkung verfehlt. Ein Italiener würde an ſeine Freunde keine lateiniſchen Brie-ſe geſchrieben haben, wenn er ſie bloß von den Geheimniſ-ſen ſeines Herzens hätte unterhalten wollen; aber die Briefe Cicero's waren lateiniſch, und Petrarca wollte, daß die ſei-nigen mit ihnen verglichen werden könnten. Er denkt ſtets mehr an das Publicum, das den Brief leſen wird, als an den, für den er geſchrieben iſt; und wirklich war dieſes Pu-blicum oft lange vor dem Freunde Petrarca's in Beſitz deſ-ſelben. Der Ueberbringer eines ſchönen Briefs wußte, daß er der Eitelkeit des Verfaſſers ſchmeicheln würde, wenn er ihn bekannt mache; er las ihn öffentlich vor; er gab Ab-ſchriften davon, ehe er ihn an ſeine Behörde beſtellte; und man ſieht in dieſem Briefwechſel ſelbſt, daß mehrere Briefe wegen zu vieles Ruhms verloren gingen.

Ich weiß nicht, ob die hohe Rolle, welche Petrarca ſpielte, und die Achtung Europa's, deren er während ſeines langen Lebens genoß, für ihn oder für ſein Zeitalter rühm-licher war. Wir haben die Fehler dieſes großen Mannes, eine Spitzfindigkeit des Geiſtes, die ihn oft von dem Gefühl entfernte, um ihn zum ſchlechten Geſchmack zu verleiten, und eine Eitelkeit, die ihn nur zu oft die Freundſchaft grau-ſamer und verächtlicher Fürſten annehmen ließ, ſobald ſie, ihm zu ſchmeicheln, ſich herabließen, noch in einem andern Werke geſehn und gezeigt. Aber indem wir uns von ihm trennen, wollen wir nochmals unſre Blicke auf die großen Eigenſchaften richten, die ihn zum erſten Manne ſeines Zeit-alters machten: eine glühende Liebe für die Wiſſenſchaft, der er ſein Leben, ſeine Kräfte, alle ſeine Fähigkeiten wid-mete; ein rühmlicher Enthuſiasmus für das, was es Gro-ßes und Edles bei den Alten gegeben in der Dichtkunſt,

Aſtaroth.

Begehrſt du, daß ich ſie ſoll ſcheuern,
So ſind bereit Geräth und Wehr.

Lucifer.

Beeile dich nur nicht ſo ſehr,
Um vorn und hinten loszuſchlagen;
Erſt muß man hören, was ſie ſagen,
Zu wiſſen, ob's uns Nutzen bringt.

Aber als die Teufel ihrem Herrn Rechenſchaft von ihren Beobachtungen und ihren vergeblichen Bemühungen, Jeſum zu verſuchen, abgelegt haben, wirft ſich Aſtaroth mit ſeinen Helfershelfern auf ſie und führt ſie mit Geißelhieben in die Hölle zurück.

Dem Beiſpiele, daß der Verfaſſer des großen bibliſchen Drama's von der Leidensgeſchichte gegeben hatte, folgte bald eine Menge von Dichtern, deren größter Theil anonym geblieben. Die Dramen von der Empfängniß und Geburt unſers Herrn, und von ſeiner Auferſtehung gehören zu den älteſten; aber die Legenden der Heiligen wurden der Reihe nach dialogiſirt und für die Darſtellung eingerichtet; und auch das alte Teſtament kam ganz auf die Bühne Da man in einem und demſelben Stücke oft die Geburt, das männliche und das Greiſenalter einer und derſelben Perſon ſah, ſo ließ man ſie nach und nach von verſchiednen Schauſpielern darſtellen, und man findet am Rande der Dramen, die ſich erhalten haben: hier tritt der zweite, dann der dritte Israel oder Jacob auf. Uebrigens nahmen ſich die Dichter bei den minder bekannten Geſchichten mehr Freiheit in der Erfindung; ſie mengten auch am liebſten poſſenhafte Scenen in Schauſpiele, die erbaulich ſein ſollten; und wenn ſie den Triumph ihrer Heiligen über die Verſuchungen und deren Verachtung der Fleiſcheslüſte ſchilderten, thaten ſie es oft in einer Sprache und einer

Darſtellung, die dem Ernſt dieſer heiligen Tragödien ſehr nachtheilig ſein mußten.

Die Bühne, worauf die bibliſchen Dramen aufgeführt wurden, beſtand immer aus einem erhabnen Gerüſte, das in drei Abtheilungen getheilt war: Himmel, Hölle und zwiſchen beiden die Erde. Auf dieſen mittlern Theil, der bald Jeruſalem, bald das Vaterland eines Heiligen oder Patriarchen vorſtellte, ſah man Engel hinab oder, Teufel hinaufſteigen, um an den menſchlichen Handlungen Theil zu nehmen; aber man mußte in dem obern oder untern Theil der Bühne auch den Berathungen der Gottheit oder Lucifers folgen können. Die Pracht dieſer Vorſtellungen nahm zwei Jahrhunderte, ſo lange ſie dauerten, zu; und da man ſich auch auf die Länge des Schauſpiels ſelbſt etwas einbildete, ſo gab es einige Dramen, die in nicht weniger als vierzig Tagen aufgeführt werden konnten.

Die Schreiber der Bazoche, die zu Paris eine Corporation bildeten und die öffentlichen Feſte und Feierlichkeiten anzuordnen hatten, wollten ihrer Seits das Volk auch mit Schauſpielen unterhalten: aber da die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte im J. 1402 vom Könige ein Privilegium erhalten hatte, und ſie die einzige zur Aufführung von bibliſchen Dramen berechtigte Geſellſchaft war, ſo erfand die Bazoche, welche ſich dieſer Art von Schauſpiel zu enthalten genöthigt war, eine neue Gattung, die mehr dem Namen als dem Weſen nach verſchieden war. Dies waren die moraliſchen Stücke (Moralités), die zuweilen ebenfalls aus den Geſchichten oder Gleichniſſen der Bibel entlehnt waren, wie z. B. das Stück vom verſchwenderiſchen Sohne. Zuweilen waren es rein allegoriſche Dichtungen, in denen Gott und der Teufel mit den Tugenden und Laſtern auf die Bühne traten. In dem moraliſchen Drama Le bien advisé et le mal advisé (der Vorſichtige und der Unvorſichtige) ſah man gegen vierzig allegoriſche Perſonen figuriren, und unter dieſen die verſchiednen Zeiten des Ver-

bum's, regieren: Regno, Regnavi und Regnabo. Im Verfolg dieſes Buchs werden wir auf der ſpaniſchen Bühne, zur Zeit des höchſten Ruhms des Lope de Vega und Calderon, gleichfalls allegoriſche Autos sacramentales ſehn, die augenſcheinlich von gleicher Natur mit dieſen alten moraliſchen Dramen ſind.

Auch verdankt man den Schreibern der Bazoche die Erfindung der eigentlichen Komödie. Während die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte ſich vermöge ihres Standes für verpflichtet hielt, dem Publikum nur erbauliche Stücke vorzuſtellen, miſchten die Schreiber der Bazoche, die ſich nicht für prieſterliche Perſonen anſahen, in ihre moraliſchen Dramen Farcen, deren einziger Zweck war, Lachen zu erregen. Die ganze Heiterkeit und Lebhaftigkeit des franzöſiſchen Charakters entwickelten ſich ſchon hier in der poſſenhaften Darſtellung wirklicher Vorfälle, die der Stadt zur Unterhaltung gedient hatten. Sie waren ſorgfältig verſifiziert; und wenigſtens eine dieſer Farcen, der Advocat Pathelin, die zum erſtenmal im J. 1480 aufgeführt wurde, und die man einem Prieſter, Namens Pierre Blanchet von Poitiers, zuſchreibt, kann noch heutiges Tags als ein Muſter ungebundner Luſtigkeit und komiſcher Kraft angeſehn werden. Keine dieſer Farcen hatte allgemeinern Beifall erlangt, keine hat einen höhern Ruf ſich erhalten; ſie iſt im J. 1512 von Alexandre Connibert ins Lateiniſche überſetzt; ſie iſt von dem berühmten Reuchlin nachgeahmt worden; und umgearbeitet von Brucys wurde ſie im J. 1706 wieder auf die Bühne gebracht, und hat ſich bis auf unſre Tage darauf erhalten.

Auch ſah man unter der Regierung Carls VI. und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts eine dritte komiſche Geſellſchaft entſtehn; die Kinder ohne Sorgen (Enfans sans souci), die unter der Leitung ihres Oberhaupts, des Narrenfürſten (prince des sots), es unternahmen, die Franzoſen über ihre eignen Thorheiten lachen zu laſſen,

und die perſönliche, ſelbſt die politiſche Satire auf das Theater brachten.

So waren alle Gattungen der dramatiſchen Darſtellungen in Frankreich erneuert worden; ſie waren alle mit jenem Talent der Nachahmung, das der franzöſiſchen Nation eigen zu ſein ſcheint, mit jener Geſchmeidigkeit, vermöge welcher ſie ſich nach Belieben in neue Charaktere kleidet, und mit jener Richtigkeit des Raiſonnements, die ſie ihrem Ziele oder der Wirkung, die ſie hervorbringen will, ſtets gerade entgegengehn läßt, hervorgebracht worden. Alle dieſe Erfindungen, die ſeitdem in andern Ländern das romantiſche Drama gebildet haben, waren in Frankreich um mehr als ein Jahrhundert den erſten Anfängen ſowohl des italieniſchen als ſpaniſchen Theaters vorangegangen; ſie waren ſelbſt dem Studium der Alten, und der Nachahmung der Claſſiker um mehr als ein Jahrhundert vorangegangen. Am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gewann eine neue Geiſtesbildung einen unmittelbaren Einfluß auf die franzöſiſche Literatur; ſie wandelte den Geiſt und die Regeln derſelben um, ohne jedoch den nationellen Charakter und Geſchmack, die ſich mit den erſten Erzeugniſſen der Trouveren offenbart hatten, zu verändern. Hier beginnt die Geſchichte der franzöſiſchen Literatur, und hier verlaſſen wir ſie. Aber um die Literatur des Südens, die Literatur, welche man nach den romaniſchen Sprachen romantiſch benannt hat, kennen zu lehren, war es nöthig, einer der berühmteſten unter den romaniſchen Sprachen, derjenigen, deren Dichter die meiſte Fruchtbarkeit in der Erfindung gezeigt haben, einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Wenn ſie weit zurückbleibt in Hinſicht auf Gefühl, Enthuſiasmus, Feuer, Tiefe und Wahrheit der Empfindungen, ſo iſt ſie allen andern in allen Arten des Hervorbringens vorangegangen. Wir wollen nunmehr die Geſchichte der italieniſchen Poeſie von ihren Anfängen bis auf unſere Zeiten verfolgen; aber da werden wir die Schule der Trouveren wiederfinden in den

in der Beredſamkeit, in den Geſetzen und in den Sitten. Dieſer Enthuſiasmus iſt der Stempel ſchöner Seelen; für ſie wird der Held größer, je mehr ſie ihn betrachten, während ein beſchränkter und dürrer Geiſt die großen Männer zu ſich herabzieht und ſeinem eignen Maaßſtabe unterwirft. Petrarca fühlte dieſen Enthuſiasmus nicht nur für die Menſchen, die ſich hervorgethan haben, ſondern auch für die Dinge, die an und für ſich groß ſind, für die Religion, für die Philoſophie, für das Vaterland, für die Freiheit. Er war der Freund und Beſchützer des unglücklichen Colas di Rienzo, dem die römiſche Republik in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ihre Wiedergeburt und einige Monate der Wohlfahrt verdankte. Er fühlte den Werth der Künſte wie der Poeſie, und wirkte dahin, Rom den Schatz ſeiner alten Denkmäler wie ſeiner Handſchriften kennen zu lehren. Er trug in die Liebe jenes fromme Gefühl über, mit welchem er allen Abbildern der Gottheit auf Erden eine andächtige Verehrung erwies; und er ſah in der Frau, die er liebte, einen Bothen des Himmels, der ihm die Schönheit deſſelben offenbarte. Er machte ſeinen Zeitgenoſſen den ganzen Werth der Reinheit in dem Ausdruck einer Liebe fühlbar, die bei ihm ſo züchtig und fromm war; er gab ſeinen Landsleuten eine Sprache, würdig mit den Sprachen Griechenlands und Roms, deren Werth er ſie kennen lehrte, zu wetteifern; er ſchmeidigte dieſe Sprache, er ſchmückte ſie, gab ihr Regeln, machte ſie geſchickt alles auszudrücken, und veränderte gewiſſermaßen ihr Weſen. Endlich verbreitete er über ſein Zeitalter einen Enthuſiasmus für die antike Schönheit, eine Ehrfurcht für das Studium, die den Charakter deſſelben erneuten und den Charakter aller künftigen Zeiten beſtimmten. Gewiſſermaßen im Namen des dank-

baren Europa's wurde Petrarca von Roms Senator am 8. April 1341 auf dem Capitol gekrönt; und dieſer Triumph, der glorreichſte, der noch je einem Menſchen zuerkannt worden, war nicht unverhältnißmäßig zu dem Einfluß, den dieſer große Dichter auf die nachfolgenden Geſchlechter gehabt hat.

Elftes Kapitel.

Boccaccio; italieniſche Literatur am Ende des vierzehnten und während des funfzehnten Jahrhunderts.

Ein ſchönes Jahrhundert für die italieniſche Literatur war das vierzehnte, ein Jahrhundert, welches dem menſchlichen Geiſt Ehre macht, ein Jahrhundert, in welchem mehr als in irgend einem andern ſich die ſchöpferiſche Kraft des Genie's entfaltete. Bei den andern Nationen, in den andern Sprachen gab es auch eine aufkeimende Literatur; die Poeſien, welche aus dieſem Zeitraume übrig ſind, haben den Reiz, welcher der Jugend der Nationen eigen iſt, Naivetät, Fülle, zuweilen Blüthe der Phantaſie; aber ſie gehören dem ganzen Zeitalter an, und nicht einzigen Individuen; die Lieder des ſüdlichen Frankreichs, die Ritterromane des nördlichen, die Romanzen der Spanier, die Hirtengedichte der Portugieſen tragen einen Nationalcharakter, der uns den Geiſt und die Sitten der Zeit kenntlich und oft liebenswürdig macht; aber ſie ergreifen uns nicht wie das Werk eines mächtigen Geiſtes und feſſeln uns nicht an einen einzelnen Menſchen. Nicht ſo mit Italien; die Geiſtescultur war hier wenigſtens eben ſo weit wie in Frankreich und Spanien vorgerückt; aber über eine Menge Gleicher ragen, wie drei Thürme, drei wunderbare Männer hervor, welche, jeder in ſeiner Art, ihrer Sprache eine neue Gewalt gegeben, welche Muſter hinter-

laſſen, die alle andere Völker nachzuahmen ſich beeifert, und welche ſich Denkmäler errichtet haben, die noch die entfernteſte Nachkommenſchaft mit Bewunderung betrachten wird. Dante, am Anfange des Jahrhunderts, gab Europa das erſte große Gedicht, das es ſeit ſeiner Wiedergeburt empfangen hat, das erſte, das man mit den alten Epopöien vergleichen konnte; Petrarca ſchuf die neue lyriſche Poeſie; Boccaccio die neue, harmoniſche, geſchmeidige, leichte und für die erhabenſten Gegenſtände wie für die muthwilligſten geeignete Proſa. Das letzte Mitglied dieſes erlauchten Triumvirats hat freilich die beiden andern nicht erreicht, weil die Gattung, deren Schöpfer er war, minder erhaben iſt, weil das Verdienſt, die Sprache des gemeinen Lebens zu bilden, minder das Werk des Genie's zu ſein ſcheint, und vielleicht auch, weil ſein bei weiten beſtes Werk durch ein Gemiſch von Unſittlichkeit befleckt iſt, und ſich bei ihm zu dem Rufe der Zierlichkeit der Ruf einer zu freien Heiterkeit geſellt hat. Allein die Geiſteskraft, welche erfodert wird, um zu fühlen, wie der wahre Adel, die Reinheit, die Harmonie der Proſa beſchaffen ſein müſſe, als davon noch kein Muſter vorhanden war, nicht allein nicht im Italieniſchen, ſondern in keiner von den damals geſprochenen Sprachen, iſt nicht minder außerordentlich, als diejenige, deren es bedurfte, um der erhabenen Poeſie ihre Begeiſterung zugleich mit ihren Regeln zu geben.

Giovanni Boccaccio, geboren zu Paris im Jahre 1313, war der natürliche Sohn eines Kaufmanns von Florenz, oder vielmehr von Certeldo, einem kleinen Schloſſe in Val di Elſa, das von Florenz abhängig war. Sein Vater beſtimmte ihn für den Handel, ließ ihm aber zuvor eine gelehrte Erziehung geben. In einem Alter von ſieben Jahren zeigte Boccaccio ſeine Neigung für die Wiſſenſchaften und begann Verſe zu machen, während er den äußerſten Widerwillen gegen die Geſchäfte bewies. Er ſträubte ſich auf gleiche Weiſe gegen die Erlernung der Handlung wie gegen das Studium

des kanoniſchen Rechts das er nach ſeines Vaters Willen beginnen ſollte. Indeß machte er, um ihn zufrieden zu ſtellen, mehrere Reiſen; aber er brachte von denſelben, ſtatt der Neigung für Geſchäfte, die man ihm einzuflößen gehofft hatte, umfaſſendere Kenntniſſe und mehr Neigung für das Studiren zurück. Er erlangte endlich die Erlaubniß, ſich einzig der literariſchen Laufbahn zu widmen; er ließ ſich zu Neapel nieder, wo der König Robert den Wiſſenſchaften einen mächtigen Schutz verlieh: er ging an alle Kenntniſſe, welche damals gelehrt wurden; er lernte auch die erſten Anfangsgründe des Griechiſchen, das man in Calabrien noch ſprach, das aber kaum die Gelehrten ſtudirten; er wohnte im Jahre 1341 der ruhmvollen Prüfung Petrarca's bei, die ſeiner Krönung zu Rom voranging, und ſeitdem verband er ſich mit dieſem großen Dichter durch eine Freundſchaft, die bis an das Ende ihres Lebens dauerte. Zu derſelben Zeit faßte Boccaccio, der von einer ſehr feinen Geſtalt, von einem ſehr lebhaften und ſehr angenehmen Geiſte war, und das Vergnügen leidenſchaftlich liebte, eine Neigung für eine natürliche Tochter des Königs Robert, Namens Maria, welche ſeit ſieben oder acht Jahren mit einem neapolitaniſchen Edelmann verheirathet war, und welche er in ſeinen Schriften unter dem Namen Fiammetta gefeiert hat. Man muß in ſeiner Liebe zu ihr nicht die Reinheit noch die Zartheit der Liebe Petrarca's für Laura ſuchen. Die Prinzeſſin Maria war an dem verderbteſten Hofe Italiens auferzogen worden; ſie hatte den Geiſt deſſelben angenommen, und ihrem unlautern Geſchmack muß man alles beimeſſen, was man am meiſten im Decamerone, einem von Boccaccio auf ihren Befehl und ihr zu gefallen verfaßten Werke, tadelt. Seiner Seits liebte Boccaccio ſie vielleicht eben ſo ſehr aus Eitelkeit als aus einem wahren Gefühl; obgleich ſie durch Schönheit, Anmuth und Geiſt eben ſo ſehr wie durch den Rang ausgezeichnet war, ſo ſieht man doch nicht, daß ſie einen großen Einfluß auf ſein Leben ausgeübt hat, und Boccaccio's Be-

tragen giebt ebenſo wenig wie ſeine Schriften ein wahrhaft ergriffenes Herz oder eine innige Neigung zu erkennen. Boccaccio verließ im J. 1342 Neapel, um nach Florenz zurückzukehren; er ging 1344 wieder dahin, und kam von dort im J. 1350 zum letztenmale zurück. Nunmehr ließ er ſich in ſeinem Vaterlande nieder, wo ſein Ruf ihm ſchon einen ausgezeichneten Rang angewieſen hatte. Seit dem war ſein Leben zwiſchen öffentlichen Aemtern, beſonders den Geſandtſchaften, womit er beauftragt wurde, den Pflichten der Freundſchaft für Petrarca, gegen den ſeine Anhänglichkeit immer zärtlicher ward, und den anhaltenden und unermüdlichen Arbeiten, denen er ſich für die Förderung der Wiſſenſchaften widmete, als Aufſuchung der Handſchriften, Erklärung des Alterthums, Einführung der griechiſchen Sprache in Italien und Abfaſſung ſeiner zahlreichen Werke, getheilt. Er nahm das geiſtliche Kleid im Jahre 1361, und ſtarb zu Certaldo in dem Hauſe ſeiner Väter, am 21. December 1375, in einem Alter von zweiundſechzig Jahren.

Der Decameron, das Werk, welchem Boccaccio heut ſeinen höchſten Ruhm verdankt, iſt eine Sammlung von hundert Novellen, die er auf eine ſinnreiche Weiſe zuſammengeſtellt hat, indem er erdichtet, daß während der ſchrecklichen Peſt von 1348 eine Geſellſchaft von jungen, verſtändigen und geiſtreichen Frauen und Männern, die ſich auf ein reizendes Landgut zurückgezogen, um die Anſteckung zu vermeiden, ſich das Geſetz aufgelegt haben, während zehn Tagen jeder jeden Tag eine Novelle zu erzählen. Die Geſellſchaft beſtand aus zehn Perſonen, und demnach ſind der Novellen hundert. Die Beſchreibung der lieblichen Landſitze von Florenz, wo dieſe fröhlichen Einſiedler ſich niedergelaſſen hatten, ihrer Spaziergänge, ihrer Feſte, ihrer Mahle, hat dem Boccaccio Gelegenheit gegeben, den ganzen Reichthum der geſchmeidigſten und anmuthvollſten Schreibart zu entfalten. Die Novellen, die mit einer unendlichen

Kunſt, was den Gegenſtand und die Art und Weiſe betrifft, von den rührendſten und zärtlichſten bis zu den ſcherzhafteſten und unglücklicher Weiſe auch bis zu den ausgelaſſenſten abwechſeln, haben ſein Talent, in jedem Ton und in jeder Gattung zu erzählen, entwickelt; die Beſchreibung der Peſt von Florenz, welche zur Einleitung dient, iſt unter die ſchönſten hiſtoriſchen Gemälde geſetzt worden, die irgend ein Jahrhundert uns aufbehalten hat. Die vollkommene Wahrheit der Beſchreibung, die Wahl ſolcher Nebenumſtände, welche den tiefſten Eindruck machen können, und welche, indem ſie die entſetzlichſten Gegenſtände vor Augen bringen, doch keinen Widerwillen erregen; die Rührung des Schriftſtellers, die unaufhörlich durchſcheint, ohne im geringſten zur Schau getragen zu werden, geben dieſem Stücke die wahre hiſtoriſche Beredſamkeit, diejenige, die im Thucydides die Beſchreibung der athenienſiſchen Peſt belebt. Boccaccio hatte dieſes Muſter vor Augen, aber noch gegenwärtiger hatte er in ſeinem Geiſte die Ereigniſſe, deren Zeuge er geweſen; und es war die treue Darſtellung deſſen, was er geſehn hatte, nicht die claſſiſche Nachahmung, was am ſchönſten ſein Talent entwickelte.

Noch iſt gar wohl bemerkenswerth dieſe hochernſte Einkleidung für eine ſo leichtfertige Geiſtesfrucht; dieſer ſo nahe, ſo drohende, alle Augenblicke ſo gegenwärtige Tod, welcher einen Rauſch des Lebens hervorbringt; dieſes leidenſchaftliche Bedürfniß des Menſchen, ſich zu zerſtreuen im Schmerz; und dieſer Strom von Fröhlichkeit, der in ſeinem Herzen entſpringt in dem Augenblick, wo es nach allen äußeren Umſtänden ſcheinen ſollte, daß er verſiegen müſſe. Man bildet ſich oft ein, daß man ſich mit ſchwermüthigen Gegenſtänden beſchäftigen müſſe, damit ſie in Uebereinſtimmung ſeien mit der Trauer, die man in der Tiefe des Herzens fühlt; dies beweiſ't, daß man noch nicht wahrhaft von dem Gewicht der Leiden niedergedrückt worden. Wenn man aus Erfahrung kennen gelernt hat, welches die Schmerzen

des Lebens ſind, ſo lernt man auch, wie man mit ihnen kämpfen, wie man die Einbildungskraft zu Hülfe rufen muß, um den Dolch des Gefühls abzuſtumpfen, wie man, um ſie zu zerſtreun, mit ſeinen Leiden ſcherzen, und ſich überhaupt gleich einem Kranken behandeln muß, dem man alles erſpart, was ihn zurückführt zu dem Andenken an ſein Uebel.

Was die Erzählungen ſelbſt betrifft, ſo würde es ſchwer ſein, ſie durch Auszüge kennen zu lehren, und noch ſchwieriger, durch eine Ueberſetzung ein Verdienſt fühlbar zu machen, das ſeinem Weſen nach in der Sprache beruht. Was Boccaccio's Ruhm gemacht hat, iſt die vollkommne Reinheit des Ausdrucks, die Eleganz, Anmuth und vor allen die Naivetät, welche Eigenſchaften vereinigt das höchſte Verdienſt der Erzählung und der eigenthümliche Reiz der italieniſchen Sprache ſind. Unglücklicher Weiſe hat ſich Boccaccio nicht dieſelbe Reinheit in den Ideen und Bildern, wie in der Sprache, die er gebrauchte, vorgeſchrieben. Die Form ſeines Werks iſt leicht und tändelnd; er hat eine große Menge galanter Geſchichten eingeſtreut; er hat mit vollen Händen den Spott auf betrogne Ehemänner, auf verderbte und verderbende Mönche, auf Dinge, die er ſelbſt dennoch als heilig betrachtete, einer Seits auf die Moral, andrer Seits auf den Gottesdienſt, geworfen, und ſich dadurch einen mit ſeinem eignen Leben wenig übereinſtimmenden Ruf erworben. Indeß iſt der Decamerone, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts (1352 oder 53), als Boccaccio wenigſtens neununddreißig Jahre alt war, erſchien, in Italien frei in Umlauf geweſen und nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt gedruckt worden, bis zur Kirchenverſammlung von Trient, die ihn in der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts verbot. Auf das Anſuchen des Großherzogs von Toscana, und nach zwei merkwürdigen Unterhandlungen zwiſchen dieſem Fürſten und den Päpſten Pius V. und Sixtus

V. würde der Decamerone, verbeſſert und beſchnitten, im J. 1573 und 1582 wieder gedruckt.

Mehrere von den Erzählungen des Boccaccio ſcheinen aus Volksgeſchichten oder von wirklichen Ereigniſſen hergenommen: man findet die Originale von einigen in den alten franzöſiſchen Mährchen, von andern in der italieniſchen Sammlung der hundert alten Novellen, noch von andern in einem indiſchen Roman, der in alle Sprachen des Orients übergegangen und ſchon im zwölften Jahrhundert unter dem Namen Dolopathos oder der König und die ſieben Weiſen ins Lateiniſche überſetzt worden war. Die Erfindung iſt in dieſer Gattung nicht minder ſelten als in jeder andern; und dieſelben Erzählungen, die Boccaccio vielleicht an den fröhlichen Höfen der Fürſten oder an den Straßenecken der Städte geſammelt hatte, ſind uns in allen europäiſchen Sprachen wiederholt worden; in Verſe gebracht von den erſten Dichtern Frankreichs und Englands haben ſie drei oder vier Nachfolgern Boccaccio's einen Ruf erworben. Wenn indeß der Letztere auf die Erfindung der Geſchichten ſelbſt nicht ſtolz ſein kann, ſo hat er die Erfindung der Gattung für ſich. Man hatte vorher Erzählungen gemacht, um zu lachen: er war der erſte, der ſie in die Literatur verſetzte; und durch die Eleganz des Vortrags, durch das richtige Verhältniß in allen Theilen ſeiner Geſchichten, durch den Reiz der Details fügte er den poetiſchen Genuß, den Genuß der Kunſt zu dem gemeinern Vergnügen, das die erſten Erzähler erweckt hatten.

Ein Roman von Boccaccio, die Fiammetta, iſt nächſt ſeinen Erzählungen dasjenige ſeiner Werke, das den meiſten Ruf hat. Boccaccio kann als der erſte Erfinder des Liebesromans angeſehn werden. Dieſe Gattung von Schriften war dem Alterthum durchaus unbekannt geweſen. Die Griechen von Byzanz hatten zwar einige Romane, von denen uns ſpätere Kunde geworden; aber es giebt keinen Grund zu glauben, daß Boccaccio ſie je geſehen, oder wenn

ſchwankendſten Träumen; er nimmt Kräfte an, deren wir uns nicht bewußt ſind; er ruft weder unſre Erinnerungen, noch unſere Gewohnheiten in uns zurück; er wird nie ganz verſtanden und ermüdet uns ſelbſt mit unſerm Staunen.

Die erſten Wohnungen der Seeligen ſind der Mondhimmel, derjenige unter den Himmeln, der ſich am langſamſten dreht und von der Herrlichkeit des Allerhöchſten am entfernteſten iſt. Er faßt die Seelen derer in ſich, die das Gelübde der Jungfräulichkeit und der Religion gethan, und gezwungen worden, darauf Verzicht zu thun. Aber obgleich Dante die Seeligen in Claſſen abtheilt, ſo kann doch ihre ganz in der Anſchauung beſtehende Seeligkeit keine Grade zulaſſen, indem er damit anfängt, eine der Seelen ſagen zu laſſen: „O Bruder, unſern Willen beſchwichtigt „die Tugend der Liebe, die uns nur das zu begehren erlaubt, „was wir haben, und nicht nach anderm uns treibt. Wenn „wir begehrten, höher zu ſtehn, ſo würde unſre Begierde „in Zwieſpalt ſein mit dem Willen deſſen, der hier entſchei„det.“ Das kann wahr ſein, aber aus dieſer Ruhe der Seelen entſpringt eine Kälte, die ſich über den ganzen übrigen Theil des Gedichts verbreitet. Die theologiſchen Unterſuchungen thun dem Intereſſe noch mehr Eintrag. Beatrix löſ't alle Zweifel Dante's über die Verbindung der Seelen mit dem Körper, über die Gelübde, über den freien Willen u. ſ. w.; aber es iſt ſchwer, unſerm Verſtande über dieſe dunklen Fragen, ſelbſt in der philoſophiſchſten Proſa, Gnüge zu leiſten; während die poetiſche Form und die Autorität Beatricens, die ohne Sendung im Namen Gottes ſpricht, das noch mehr verdunkelt, was gehörig zu begreifen uns nie gelingen wird.

Das Gedicht vom Paradieſe enthält ſehr wenig Beſchreibungen; der Mahler, der ſo grauſe Bilder von der Hölle zu entwerfen verſtand, hat nicht verſucht, uns den Himmel vor Augen zu ſtellen. Man verläßt den Ring des Mondes, ohne ihn kennen gelernt zu haben; man kommt

zum Ringe des Mercurs, ohne ihn mehr kennen zu lernen; aber an jedem neuen Wohnorte ſtellt der Dichter irgend einen großen Mann dar, deſſen Name die Neugierde erregt. Im zweiten Himmel, im ſechſten Geſang, findet er Juſtinian, der ſich ihm zeigt, weit entfernt von den Schwächen und Fehlern, die Procop in ſeiner geheimen Geſchichte uns kennen lehrt, in der Geſtalt, wie die Rechtsgelehrten in ihrer abgöttiſchen Verehrung gegen den Vater ihrer Wiſſenſchaft ihn zu ſchildern ſich bemüht haben.

Im dritten Himmel, dem Himmel der Venus *), findet Dante die Schweſter des Ezzelino di Romano, Cunizza, welche ihm die Umwälzungen der treviſaniſchen Mark vorherſagt. Im vierten, oder dem Sonnenhimmel, **) erzählen ihm der heilige Thomas von Aquinum, und der heilige Bonaventura von der Herrlichkeit des heiligen Franciſcus und des heiligen Dominicus. Im Himmel des Mars ***) ſind die Seelen derer, welche für den wahren Glauben gekämpft haben. Er ſieht unter ihnen Cacciaguida degli Eliſei, ſeinen Urältervater, der auf dem Kreuzzuge getödtet worden. Cacciaguida erzählt ihm von der Hoheit ſeines Geſchlechts; er macht ihm eine Schilderung von den ſtrengen Sitten des alten Florenz unter der Regierung Conrads des Saliers; er zeigt an, indem er ſie charakteriſirt, welche Familien ſchon mächtig waren, welche geſunken ſind, welche ſeit dem ſich erhoben haben. Endlich ſagt Cacciaguida dem Dante ſelbſt die Verbannung vorher, womit er bedroht ſei: „Alles, was dir das Theuerſte iſt, wirſt du ver„laſſen müſſen; und das iſt der Pfeil, den der Bogen der „Verbannung zuerſt auf dich abſchnellt. Du wirſt erfah„ren, wie bitter fremdes Brodt ſchmecke, und welche harte „Bahn man wandle, wenn man auf fremder Stiege auf-

*) Paradiso, Canto VIII.

**) Ebendaſ. Canto X.

***) Ebendaſ. Canto XIII.

„und niederſteigt. Und was deine Schultern am meiſten „drücken wird, iſt die böſe und verruchte Geſellſchaft, mit „welcher du in dieſen Abgrund hinabſtürzen wirſt.“ *) Indeß muntert Cacciaguida den Dante auf, der Welt bekannt zu machen, was er in dem Reiche der Todten geſehn, ſich hinwegſetzend über die Furcht, diejenigen zu beleidigen, deren Schmach er enthüllen werde.

In dem ſechſten Himmel oder dem Himmel des Jupiters werden diejenigen belohnt, welche das Recht mit Redlichkeit verwaltet; im ſiebenten oder dem Himmel des Saturns diejenigen, die ſich dem beſchaulichen oder einſiedleriſchen Leben gewidmet haben; im achten ſieht Dante den Triumphzug Chriſti, begleitet von der Schaar der Seeligen und der Jungfrau Maria ſelbſt; ſein Glaube wird von Petrus, ſeine Hoffnung von Jacobus, ſeine Liebe von Johannes geprüft und gebilligt; Adam endlich ſagt ihm, welche Sprache er im irdiſchen Paradieſe geſprochen habe.

Der Dichter erhebt ſich darauf zur neunten Sphäre, wo ſich ihm das göttliche Weſen, jedoch verhüllt von drei Hierarchien von Engeln, die es umringen, offenbart; die Jungfrau Maria, die Heiligen des alten und neuen Teſtaments zeigen ſich ihm auch im Empyreum oder zehnten Himmel. Alle ſeine Zweifel werden von den Heiligen oder von Gott ſelbſt aufgeklärt; und das Gedicht ſchließt mit einer Betrachtung über die Verbindung der beiden Naturen in der Gottheit.

---

*) Paradiso, Canto XVII; v. 55.

Tu lascerai ogni cosa diletta
    Più cara mente: e questo è quello strale,
    Che l' arco dell' esilio pria saetta;
Tu proverai sì come sa di sale
    Lo pane altrui, e come è duro calle
    Lo scendere e' l salir per l' altrui scale;
E quel che più ti graverà le spalle,
    Sarà la compagnia malvaggia e scempia,
    Con la qual tu cadrai in questa valle.

Das Versmaaß, deſſen Erfinder Dante wahrſcheinlich war und in welchem ſein ganzes Gedicht geſchrieben iſt, hat den Namen Terza rima erhalten; es iſt ſeit dem insbeſondere für die philoſophiſchen Gedichte, Satiren, Epiſteln und Allegorien beſtimmt worden; aber es iſt für epiſche Gedichte nicht minder geeignet, weil die Erzählung, ſtatt unterbrochen zu werden, wie in den Ottaven oder Strophen der ſpätern italieniſchen Dichter oder ſelbſt den Quadrains der franzöſiſchen Dichtkunſt, fortwährend durch die Erwartung des Reims verbunden iſt. Es ſind Couplets von drei Verſen, welche auf ſolche Weiſe geordnet ſind, daß der Mittelvers jedes Couplets mit dem erſten und dritten Vers des folgenden Couplets reimt. Dieſe ſtete Verkettung dient dem Gedächtniß zu einer eigenen Unterſtützung, weil jedes Couplet, das man aus dem Gedichte wählt, durch zwei ſeiner Reime an das vorhergehende und durch einen Reim an das nachfolgende Couplet erinnert. Die ſo verknüpften Verſe ſind elfſylbig, wie alle italienſchen heroiſchen Verſe; ſie zerfallen, wie wenigſtens angenommen wird, in fünf Jamben, auf deren letzten eine kurze Sylbe folgt.

Um die Natur dieſes Sylbenmaaßes noch anſchaulicher zu machen, möge hier noch die Epiſode vom Ugolino Platz finden, ſo unvollkommen auch die Ueberſetzung bei den Schwierigkeiten der Form iſt, und ſo wenig ſie die Herrlichkeit dieſes berühmten Bruchſtücks wiedergiebt. Dante, der in den letzten Kreis der Hölle gekommen iſt, ſieht die Vaterlandsverräther in ewigem Eiſe eingefroren. Zwei Köpfe, einer dicht an dem andern, erhoben ſich über dem Eiſe; der eine war der Kopf des Grafen Ugolino Gherardeſca, der durch eine Reihe von Verräthereien ſich der Oberherrſchaft über ſein Vaterland bemächtigt hatte; der andre war der Kopf Ruggieri's del Ubaldini, Erzbiſchofs von Piſa, der durch ein nicht minder verbrecheriſches Verfahren über jenen triumphirt, ihn mit ſeinen vier Söhnen oder Enkeln hatte gefangen nehmen und Hungers ſterben laſſen.

Dante, der ſie nicht erkennt, ſieht Ugolino das Hirn Ruggieri's, der ſich vor ihm befindet, nagen; er befragt ihn über die Urſachen ſeines Haſſes; hier hebt der dreiunddreißigſte Geſang an.

Den Mund erhub vom grauſenvollen Eſſen
 Der Sünder drauf, und wiſcht' ihn an den Haaren
 Des Haupts, das er von hinten angefreſſen.
Drauf er begann: Du willſt mir nicht erſparen
 Den grimmen Schmerz, darob mein Herz muß brechen
 Beim Denken ſchon, noch vor dem Offenbaren.
Doch weil vielleicht mich deine Worte rächen
 Durch Schmach an dem Verräther, den ich zehre,
 Sollſt du zugleich mich weinen ſehn und ſprechen.
Ich weiß nicht, wer du biſt, noch vom Begehre,
 Darum du kommſt, doch muß ich warlich ſchließen,
 Du ſeieſt aus Florenz, wenn ich dich höre.
Graf Ugolino war ich, ſollſt du wiſſen,
 Und Erzbiſchof Ruggieri iſt dies Weſen;
 Hör' itzt, warum ich alſo ihn zerbiſſen.
Daß kraft verruchten Anſchlags dieſes Böſen
 Ich, der mich ihm vertraute, ward gefangen
 Und umgebracht, iſt dir wohl kund geweſen.
Doch deß du noch nicht mochteſt Kund' erlangen,
 Das heißt, wie grauſamlich ich mußte enden,
 Das hör' und ſieh, ob Kränkung ich empfangen.
Ein ſchmales Fenſter in des Thurmes Wänden,
 Der drauf den Namen Hungerthurm erhalten,
 Dahin man nach mir Andre noch wird ſenden,
Hatte ſchon ein'ges Licht durch ſeine Spalten
 Mir offenbart, da ſollte die Geſchicke
 Der Zukunft mir ein böſer Traum entfalten.
Als Herr und Meiſter daucht' er meinem Blicke
 Zu jagen Wolf und Wölflein an der Höhen,
 Die Piſa wehrt, daß es nach Lucca blicke.
Mit gieren magern Hunden mußt' ich ſehen
 Gualandi mit Lanfranchi und Siſmunden
 Zuvorn an der Verfolger Spitze ſtehen.
Des Vaters und der Söhne Kräfte ſchwunden
 Nach kurzem Lauf, ſo ſchien mir's, und ich ſchaute
 Mit ſcharfen Hauern ihren Leib verwunden.

Als ich erwacht war, wie der Morgen graute,
Da hört' ich meine mitgefangnen Kleinen
Nach Brodt im Schlafe ſchrein mit bangem Laute.
Wohl biſt du hart, will dir's nicht ſchrecklich ſcheinen,
Wenn du bedenkſt, wie mir dabei geſchahe;
Und weinſt du nicht, was bringt dich dann zum Weinen?
Wir waren wach, und ſchon die Stunde nahe,
Wo man uns pflegte Speiſe zu gewähren,
Doch nach dem Traum ſich keiner Guts verſahe.
Da mußt' ich unter uns verriegeln hören
Die Thür des Schreckenthurms; drum ſtumm gemeinet
Ich auf die Söhne thät mein Auge kehren.
Ich weinte nicht, ſo war mein Herz verſteinet;
Doch weinten ſie, und mein Anſelmo fragte:
O! ſage Vater, was dein Starren meinet.
Darob ich doch nicht weint' und nichts auch ſagte
Den ganzen Tag, bis auch die Nacht gewichen,
Und es dem Erdenrunde wieder tagte.
Und als ſich auch ein matter Strahl geſchlichen
In unſre Schmerzensgruft und ich geſehen
Vier Angeſichter, die dem meinen glichen:
Nagt' ich mir beide Händ' in wilden Wehen;
Sie meinten, es geſcheh' aus Hungers Leiden,
Und jeder war befliſſen aufzuſtehen,
Und ſprach: Wir werden, Vater, minder leiden,
Wenn du uns eſſen willſt, von dir empfingen
Wir dieſes Fleiſch, du kannſt uns auch entkleiden.
Um ſie zu tröſten, mußt' ich mich bezwingen.
Zwei Tage ward darauf kein Laut vernommen;
Wie konnt'ſt du, harte Erd', uns nicht verſchlingen!
Als bis zum vierten Tage wir gekommen,
Da fällt man Gaddo vor mir hin, verziehet
Den Leib und ruft: Will keine Hülfe kommen?
Hier ſtarb er; drauf, wie mich dein Auge ſiehet,
Sah ich, wie einzeln auch die drei verblaßten
Am fünft' und ſechſten Tag, und war bemühet,
Schon blind, jedwede Leiche zu betaſten;
Rief dann noch zween Tage die ſchon Todten,
Bis endlich mehr als Schmerzen that das Faſten.

T

Zehntes Kapitel.

Einfluß des Dante auf ſein Zeitalter; Petrarca.

Wenige Meiſterwerke haben beſſer die Kraft des menſchlichen Geiſtes offenbart, als das Gedicht des Dante: völlig neu in ſeiner Verbindung wie in ſeinen Theilen, ohne Vorbild in irgend einer Sprache, war es das erſte Denkmal der neuern Zeiten, das erſte große Werk, das man in irgend einer der entſtandnen Literaturen abzufaſſen gewagt hatte. Es war den weſentlichen Regeln der Kunſt, denjenigen, die unveränderlich ſind, gemäß: man erblickt Einheit des Zwecks, Einheit des Ganges, den Stempel eines mächtigen Genie's, das zu gleicher Zeit das Ganze und ſeine Theile ſieht, das mit Leichtigkeit die größten Maſſen vertheilt, und ſtark genug iſt, das Ebenmaaß zu beobachten, ohne je deßhalb Zwang zu fühlen. In jeder andern Rückſicht lag das Gedicht Dante's außerhalb der alten Regeln der Dichtkunſt; es gehörte eigentlich keiner Gattung an, und Dante konnte nur nach den Geſetzen beurtheilt werden, die er ſich ſelbſt gegeben hatte. Er hatte ſein Werk eine Komödie genannt, um ſich beſcheidentlich dem Virgil unterzuordnen, als deſſen Eigenthum er die tragiſche Gattung anſah; die gänzliche Unbekanntſchaft mit der dramatiſchen Kunſt, in welcher Dante wahrſcheinlich nicht einen einzigen Verſuch kannte, hatte ihn zu dieſem Irrthum in den Namen verleitet, der uns

heutiges Tags in Verwunderung ſetzt. Seine Landsleute, welche den Titel beibehalten, den er ſeinem Werke gegeben, nennen es noch die göttliche Komödie: ein Name, der keinem andern ähnlich iſt, muß bei einem Werke beibehalten werden, das ſeines Gleichen nicht hat.

Der Ruhm des Dante, der bei ſeinen Lebzeiten begann, und ihn früh über alles erhob, was Italien Großes hatte, trug ſehr wenig zu ſeinem Glücke bei. Er war zu Florenz 1265 in der edeln und ausgezeichneten Familie der Alighieri geboren, welche der Partei der Guelfen anhing. Von ſeiner erſten Kindheit auf von Liebe entzündet für Beatrix, die Tochter des Folco dei Portinari, verlor er ſie in einem Alter von fünfundzwanzig Jahren. Er war ſein ganzes Leben hindurch dem Andenken an eine Liebe getreu, die funfzehn Jahre hindurch die ganze Entwickelung ſeines Geiſtes begünſtigt und auf dieſe Weiſe ſich mit allen ſeinen edelſten Empfindungen, mit allem, was er Erhabnes in ſeinem eignen Herzen fand, verbunden hatte. Wahrſcheinlich war Beatrix ſchon zehn Jahre todt, als Dante, die Ausarbeitung eines Gedichts beginnend, das ihn bis an das Ende ſeines Lebens beſchäftigte, die erſte Stelle in ſeinen Verſen dem Weibe anwies, das er ſo zärtlich geliebt hatte. Göttliche und menſchliche Bilder vereinigten ſich in dieſem Gegenſtande ſeiner Anbetung, und jene Beatrix im Paradieſe erſcheint abwechſelnd als die geliebteſte der Frauen und als das Sinnbild der göttlichen Weisheit. Daher ſah der Vater der neuern Dichtkunſt, ſtatt die Liebe nach der Weiſe der Alten zu behandeln, in ihr ein reines, erhabnes, religiöſes Gefühl, das die Seele veredelte und heiligte; keiner von denen, die ſich nach ſeinem Beiſpiel bildeten, brachte derjenigen, die er liebte, je eine herrlichere und rührendere Huldigung dar. Familienverhältniſſe bewogen indeß Dante, ſich 1291, ein Jahr nach Beatricens Tode, zu verheirathen; er verband ſich mit Gemma die Donati, deren halsſtarriger und heftiger Charakter ſein

häusliches Leben vergiftete. Er hat nie in ſeinen Werken von ihr geſprochen, obgleich er das ganze Weltall darin darſtellte; und ohne Zweifel geſchieht es ſelbſt aus Achtung für ſie und ihre Familie, daß er nicht weiter von Corſo Donati, dem Oberhaupte der der ſeinen entgegengeſetzten Partei, und ſeinem gefährlichſten Feinde ſpricht. Dante Alighieri hatte die Waffen für ſein Vaterland in der Schlacht von Campaldino gegen die Aretiner im J. 1289, und in dem Feldzuge von 1290 gegen die Piſaner getragen, ein Jahr nach der Ermordung des Grafen Ugolino. Er trat ſodann ein obrigkeitliches Amt an, in dem für ſein Vaterland verderblichen Zeitraum des Bürgerkrieges zwiſchen den Weißen und Schwarzen. Er wurde angeklagt, daß er die erſtern begünſtigt habe zu der Zeit, wo er Mitglied des oberſten Raths geweſen; und als Carl von Valois, der Vater Philipps VI., nach Florenz berufen wurde, um die beiden Parteien zu verſöhnen, ward Dante im J. 1302 zu einer ſeine Vermögensumſtände zu Grunde richtenden Geldbuße und zur Verbannung verurtheilt; bald darauf wurde er und ſeine Anhänger durch einen zweiten Urtheilsſpruch eines Revolutionsgerichts in Contumaciam verurtheilt, lebendig verbrannt zu werden. Von nun an war Dante genöthigt, bei denjenigen ghibelliniſchen Fürſten Italiens eine Freiſtätte zu ſuchen, welche verfolgte ehemalige Guelfen in ihr Bündniß aufnehmen mochten; und er ſelbſt ergriff eine vormals ſeinen Meinungen entgegengeſetzte Partei, zu welcher jedoch Verbannung und Mangel ſeine Zuflucht zu nehmen ihn zwangen. Er lebte einige Zeit bei dem Marquis Malaſpina in Lunigiano, bei dem Grafen Boſon zu Gubbio, bei den beiden Brüdern della Scala, Herrn von Verona; allenthalben aber machten der Stolz ſeines Charakters, der ſich um ſo weniger beugte, je mehr er gedrückt war, und die Bitterkeit ſeines Geiſtes, die ſich in anzüglichen Worten äußerte, ihm Feinde. Seine Verſuche, nebſt ſeinem Anhange mit gewaffneter Hand nach Florenz zurückzukehren

waren ohne Erfolg geweſen; ſeine flehentlichen Bitten an das Volk waren verworfen worden: die Hoffnung, die er auf Kaiſer Heinrich VII. geſetzt hatte, ſchwand bei dem Tode dieſes Monarchen. Er ſtarb endlich zu Ravenna den 14. Sept. 1321 bei Guido Novello da Polenta, dem Herrn dieſer Stadt, der ihn nicht als Beſchützer ſondern als Freund aufgenommen und ihm kurz vorher ein ehrenvolles Zeichen von Vertrauen dadurch gegeben hatte, daß er ihm eine Sendung nach Venedig übertrug.

Aber als Dante todt war, ſchien ganz Italien um ihn zu trauern; die Abſchriften ſeines Gedichts hatten ſich vervielfältigt; allenthalben war man beſchäftigt, es mit Commentaren zu verſehn. Im J. 1350 trug der Erzbiſchof und Herr von Mailand, Johann Visconti, ſechs gelehrten Männern, zwei Theologen, zwei Philoſophen und zwei Alterthumsforſchern von Florenz, auf, durch ihre Arbeiten alles aufzuklären, was in der göttlichen Komödie könnte dunkel geblieben ſein. Zwei Lehrſtühle wurden geſtiftet, der eine zu Florenz, im J. 1373, der andre zu Bologna, um den Dante der ſtudirenden Jugend zu erläutern. Zwei mit Recht berühmte Männer, Boccaccio und Benvenuto von Imola, wurden damit beauftragt, und vielleicht erlangte nie ein Mann bei der Generation, welche der ſeinigen folgte, ein minder beſtrittenes Anſehn, einen unmittelbarern Einfluß.

Die Commentare, die man uns über den Dante gegeben hat, liefern einen neuen Beweis von der Ueberlegenheit dieſes großen Mannes; man ſieht hier mit Verwunderung ſeine beſoldeten Verehrer außer Stand, ſeine wahre Größe zu würdigen. Dante ſelbſt ſcheint in ſeinem lateiniſchen Werke, De vulgari eloquentia, nichts von dem allen zu wiſſen, was er für die italieniſche Literatur gethan. Er bleibt, wie ſeine Erklärer, bei der Reinheit, bei der Correctheit ſtehn; und doch iſt er weder rein noch correct, ſondern Schöpfer; man ſieht ihn um des Reimes willen eine große

Menge barbariſcher Wörter gebrauchen, die in ſeinen Verſen nicht weiter vorkommen; aber wenn er erſchüttert iſt, wenn er erſchüttern will, findet er in dem Italieniſchen des dreizehnten Jahrhunderts einen Reichthum von Ausdrücken, eine Reinheit, eine Anmuth, die er zuerſt der Sprache gegeben, und die ihr nach ihm geblieben ſind. Seine Perſonen ſchreiten einher und athmen; ſeine Gemälde ſind die Natur ſelbſt; ſeine Sprache ſpricht ſtets zugleich zur Phantaſie und zum Verſtande, und man findet kaum eine Terzine, die ſich nicht mit dem Pinſel darſtellen ließe. Die große Gelehrſamkeit des Dante hat auch die Bewunderung ſeiner Ausleger erregt, und in der That ſcheint der Dichter alle Kenntniſſe in ſich vereinigt zu haben, welche ſein Zeitalter ſchmückten: in ſeinem Buche ſind ſie niedergelegt; es zeigt ſehr genau an, wie weit die Wiſſenſchaft gekommen war; es zeigt auch, wie viel des Weges ſie noch zurückzulegen hatte, um dem Geiſte zu genügen.

Wäre uns nicht Ginguené in ſeiner gelehrten Geſchichte der italieniſchen Literatur vorangegangen, ſo würden wir uns bemühn, die mit Dante gleichzeitigen Dichter flüchtig kennen zu lehren, diejenigen, welche ihn zum Muſter nahmen, und diejenigen, welche die ſchon von den Provençalen eröffnete Laufbahn verfolgten. Ich beſorge weniger, ſeine Fußtapfen zu betreten, wenn ich von den großen Muſtern der Literatur ſprechen ſoll, die ich ſelbſt geleſen, die ich mit Liebe ſtudirt habe, und die ich nach meinem eignen Gefühl beurtheile: dieſes Gefühl iſt individuel, es iſt ſtets neu bei jedem Kunſtrichter; aber was alle jene Dichter von untergeordnetem Range betrifft, die ich nur aus Bruchſtücken, zuweilen durch Ginguené ſelbſt, kenne, ſo würde es unverſtändig ſein, den Leſer nicht auf einen Literator von ſo ſicherm und feinem Geſchmack, von einer ſo umfaſſenden und gewiſſenhaften Gelehrſamkeit zu verweiſen, der die italieniſche Literatur zur Beſchäftigung ſeines ganzen Lebens gemacht hat.

Durch ihn kann man Jacopone di Todi *) kennen lernen, jenen Mönch, der aus Demuth für einen Narren gelten wollte; der ſich mit Wohlgefallen von den Kindern verſpotten und auf der Gaſſe nachlaufen ließ; der, von ſeinen Obern verfolgt, lange Jahre in einem Kerker ſchmachtete, und mitten in dieſem Elend religiöſe Geſänge verfertigt hat, worin man den Schwung der Begeiſterung, oft aber auch völlig unverſtändliche Spitzfindigkeiten eines myſtiſchen Gefühls findet. In denſelben Zeitraum gehört Francesco di Barberino, **) ein Schüler von Brunetto Latini wie Dante, und Verfaſſer einer Schrift über die Moralphiloſophie in Verſen, welche er, dem künſtelnden Geiſte ſeines Zeitalters gemäß, I documenti d'Amore betitelt hat. Cecco von Aſcoli war auch ein Zeitgenoſſe des Dante, ***) aber ſein Feind. Sein Gedicht in fünf Büchern, betitelt L'acerbo, oder vielmehr, wie es Ginguené erklärt, L'acervo, (der Haufen) iſt ein Schwall von allen Kenntniſſen ſeiner Zeit, Aſtronomie, Philoſophie, Religion, und weit weniger merkwürdig wegen ſeines eignen Werthes, als wegen des jämmerlichen Todes des Verfaſſers, welcher im J. 1327 als ein Zauberer in einem Alter von ſiebzig Jahren lebendig zu Florenz verbrannt wurde, nachdem er lange Zeit Lehrer der gerichtlichen Aſtrologie auf der Univerſität von Bologna geweſen. Cino von Piſtoja, aus dem Hauſe Sinibaldi, ****) der ein Freund des Dante war, erwarb ſich in zwei Eigenſchaften einen gleich glänzenden Ruf, einmal als Rechtsgelehrter durch ſeinen Commentar über die neun erſten Bücher des Codex, dann als Dichter durch ſeine Liebesgedichte an die ſchöne Selvaggia dei Vergioleſi, welche der Tod ihm

*) Geſtorben 1306.

**) 1264 bis 1348.

***) 1257 bis 1327.

****) Geſtorben 1337.

gegen das Jahr 1307 raubte. Als Rechtsgelehrter war er der Lehrer des Bartholo, der ihn vielleicht übertroffen hat, aber ſeinem Unterricht viel verdankte; als Dichter war er das Muſter, das Petrarca nachahmte; und in dieſer Hinſicht ſchadete er demſelben vielleicht eben ſo ſehr durch ſein geſuchtes und gezwungnes Weſen, als er ihn durch den Wohlklang und die Reinheit ſeiner Schreibart belehrte. Fazio degli Uberti, der Enkel des großen Farinata, der wegen des Haſſes der Florentiner gegen ſeinen Großvater in der Verbannung lebte und ſtarb, that ſich ebenfalls in dieſem Zeitraum durch ſeine Sonette und Canzonen, und lange nachher durch ein beſchreibendes Gedicht unter dem Titel Dettamondo hervor, in welchem er ſich vorgenommen hatte, den Dante nachzuahmen und die wirkliche Welt kennen zu lehren, wie ſein Vorgänger die Geiſterwelt kennen gelehrt hatte; aber es fehlte viel, daß der Nachahmer ſein Vorbild erreichte.

Alle dieſe Dichter und noch viele andre, deren Namen unbekannter ſind, gleichen einander durch ihren ſcharfſinnigen Geiſt, ihre unzuſammenhängenden Bilder und ihre verworrenen Gefühle. Der Geiſt der Zeit war durch ein geſuchtes Weſen entſtellt, und man iſt verwundert, bei dem erſten Aufkeimen einer Nation Schwulſt und Zwang vor der Naivetät und Natur vorhergehn zu ſehen. Aber dieſe Nation hatte ſich nicht ſelbſt gebildet, ſie hatte einen fremden Geſchmack angenommen, ehe ſie Einſicht genug beſaß, um gut zu wählen. Die Verſe der provençalen Troubadouren waren von einem Ende Italiens zum andern verbreitet; alle Dichter, die auf einige Auszeichnung Anſpruch machten, hatten ſie geleſen, wußten ſie auswendig; mehrere hatten ſich ſelbſt geübt, in derſelben Sprache zu dichten, und obgleich die Italiener noch nicht ſelbſt die Araber kannten, ſo empfingen ſie doch auf dieſe Weiſe ihren Unterricht durch die zweite Hand. Die faſt unverſtändlichen Spitzfindigkeiten, womit ſie die Liebe behandelten, galten für Verfeinerung des

Gefühls; dieſe ſtets zwiſchen dem Herzen und dem Verſtande, der Vernunft und Leidenſchaft ſich erneuenden Kämpfe und Wettſtreite wurden als eine glückliche Anwendung der Philoſophie auf die Künſte betrachtet. Dieſe Schmerzen, die nichts rechtfertigt, dieſes Schmachten, dieſer Tod der Liebe wurden zu einer geheiligten Sprache bei den Frauen, von der man ſich faſt nicht ohne Unhöflichkeit hätte entfernen können; und ſo trat eine ganz durch Convention beſtimmte Natur in der Poeſie an die Stelle derjenigen Natur, welche einfache und wahrhafte Menſchen in der Tiefe ihres Herzens hätten finden ſollen. Aber ſtatt dieſe Fehler an wenig bekannten Dichtern zu enthüllen, wollen wir uns bemühn, den Geiſt des ganzen vierzehnten Jahrhunderts in dem größten Manne aufzufaſſen, den dieſes Jahrhundert in Italien hervorgebracht hat, in demjenigen, deſſen Ruf der ausgebreitetſte, und deſſen Einfluß der bedeutendſte geweſen, nicht nur auf Italien, ſondern auch auf Frankreich, Spanien und Portugal. Man begreift ohne Zweifel, daß ich von dem Liebhaber Laurens, von Francesco Petrarca ſprechen will.

Petrarca, der Sohn eines, wie Dante, verbannten Florentiners, war zu Arezzo in der Nacht vom 19ten zum 20ſten Julius 1304 geboren und ſtarb zu Arqua unweit Padua den 18ten Julius 1374. Er war in dem Jahrhunderte, von dem ſein Leben drei Viertheile einnimmt, der Mittelpunkt aller italieniſchen Literatur. Ein leidenſchaftlicher Liebhaber der Wiſſenſchaften, der Geſchichte und der Dichtkunſt, ein enthuſiaſtiſcher Bewunderer des Alterthums, prägte er durch ſeine Reden, ſeine Schriften, ſein Beiſpiel, allen ſeinen Zeitgenoſſen jene Neigung, zur Unterſuchung und zum Studium der lateiniſchen Handſchriften ein, welche das vierzehnte Jahrhundert ſo herrlich auszeichnet, welche die Meiſterwerke der claſſiſchen Schriftſteller erhielt in dem Augenblicke, wo ſie vielleicht vernichtet werden ſollten, und welche durch dieſe bewundernswürdigen Muſter den ganzen Gang des menſchlichen Geiſtes veränderte. Petrarca, welchen die

Leidenſchaft quälte, die ſo viel zu ſeinem Ruhme beigetragen, und welcher ſich ſelbſt entfliehn oder ſeine Gedanken durch eine große Zerſtreuung erneuen wollte, reiſ'te faſt während der ganzen Dauer ſeines Lebens; er durchreiſ'te Frankreich, Deutſchland, alle Theile Italiens; er beſuchte Spanien, und in einer beſtändigen auf die Unterſuchung der Denkmäler des Alterthums gerichteten Thätigkeit verband er ſich mit allen Gelehrten, mit allen Dichtern, mit allen Philoſophen; von einem Ende Europa's bis zum andern ließ er ſie alle zu ſeiner Abſicht mitwirken; er beſchäftigte ſie alle mit dem Gegenſtande ſeiner Arbeiten, indem er zugleich die ihrigen leitete; und ſein Briefwechſel wurde das Zauberband, das zum erſtenmale die ganze europäiſche Gelehrtenrepublik aneinanderknüpfte. Das Zeitalter, in welchem er lebte, war das Zeitalter der kleinen Staaten; noch hatte kein einziger Fürſt eine von den coloſſalen Mächten aufgerichtet, deren Anſehn bei Völkern fremder Zungen Furcht erwecken kann; im Gegentheil war jedes Land in eine große Menge von unabhängigen Gebieten getheilt, und der Monarch einer kleinen Stadt war in einer Entfernung von dreißig Stunden ohne Macht, und hundert Stunden von ſeiner Heimath nicht gekannt. Aber je mehr die politiſche Macht eingeſchränkt war, um ſo mehr verbreitete ſich der literariſche Ruhm; und Petrarca, der Freund des Azzo di Correggio, Fürſten von Parma, des Luchino und Galeazzo Viſconti, Fürſten von Mailand, des Francesco di Carrara, Fürſten von Padua, war in ganz Europa viel bekannter, viel geachteter, als alle dieſe kleinen Regenten. Dieſer allgemeine Ruhm, den ſeine tiefen Kenntniſſe ihm erworben hatten, und den er zum Nutzen der Wiſſenſchaften anwendete, ward oft auch in einer politiſchen Laufbahn benutzt. Gewiß ſind keinem Gelehrten, keinem Dichter eine ſo große Menge von Geſandtſchaften an ſo große Mächte, wie der Kaiſer, der Pabſt, der König von Frankreich, der Senat von Venedig und alle Fürſten Italiens, übertragen worden; und ſonderbar iſt es, daß

Petrarca ſie nicht als Bürger des Staats, der ihn mit ſeinen Angelegenheiten beauftragte, ſondern als Bürger von ganz Europa übernahm; von ſeinem Ruhm erhielt er ſeine Sendung, und wenn er zwiſchen Fürſten unterhandelte, geſchah es faſt als Schiedsrichter, deſſen Beifall jeder ſich für die Nachwelt erhalten wollte.

Die ungeheuern Arbeiten Petrarca's für die alte Literatur müßten ſeinen Ruhm am ſchönſten begründen; ſo wurden ſie in ſeinem Zeitalter gewürdigt, ſo urtheilte er ſelbſt: jedoch iſt ſein Ruf heutiges Tages weit mehr auf ſeine italieniſchen lyriſchen Gedichte, als auf ſeine bändereichen lateiniſchen Werke gegründet; auf jene lyriſchen Gedichte, die ſelbſt den Provençalen, dem Cino von Piſtoja und den Dichtern aus der erſten Hälfte des Jahrhunderts nachgebildet, hinwiederum allen ausgezeichneten Dichtern, welche die Völker des Südens gehabt, zum Muſter gedient haben. Mit dieſen Gedichten möchte ich meine Leſer bekannt machen; wenn mindeſtens einige von den Schönheiten, die weſentlich mit der Harmonie und dem Colorit der muſikaliſchſten und pittoreskeſten Sprache zuſammenhängen, in einer Ueberſetzung erhalten werden können.

Die lyriſche Gattung iſt die erſte, die in jeder Sprache bei der Wiedererweckung aller Literatur ausgebildet wurde; ſie iſt die weſentlich poetiſchſte, ſie iſt die einzige, wo der Dichter ſich ohne beſondern Zweck den Eindrücken hingiebt. In einem Heldengedicht denkt der Dichter an ſeine Zuhörer; er will ihnen treu die Erzählung wiedergeben, die er übernimmt, und ihnen Ereigniſſe vor Augen bringen, die in ihm keine Gemüthsbewegung mehr hervorbringen. Im Drama tritt er gänzlich aus ſich heraus, um ſich abwechſelnd in die fremden Perſonen zu verwandeln, die er eine nach der andern bildet; in der Idylle kann er wohl ſeine Gedanken ausdrücken, aber nicht mehr auf ſeine Art; er paßt ſie einer conventionellen Natur, einer durchaus idealen Lebensweiſe an. Aber der lyriſche Dichter will kein anderer ſein, als er

ſelbſt; er drückt in ſeinem eignen Namen ſeine eignen Empfindungen aus, er ſingt, weil er bewegt, weil er begeiſtert iſt. Die Poeſie, die an andre gerichtet, die zu überzeugen beſtimmt iſt, borgt ihren Schmuck von der Beredſamkeit; die Poeſie, die nur eine Ergießung des Herzens, ein Genuß des Gefühls iſt, das ſich in ſich ſelbſt ſammelt, muß ſich durch den Wohlklang verſchönern. Das gewöhnliche Maaß des Verſes reicht nicht hin, um die Seele zu befriedigen, die ihren Gefühlen einen Aufſchwung geben und ſich ſodann ſelbſt an ihrer Betrachtung erfreuen will; die Verſe müſſen von der Muſik oder von der Regelmäßigkeit der Strophen begleitet ſein, welches die der Sprache natürliche Harmonie iſt. Verſe, die einander folgten, ohne durch die Stelle, die ſie einnehmen, muſikaliſch an einander gereiht zu ſein, würden nicht poetiſch genug erſcheinen, um die Gemüthsſtimmung desjenigen wiederzugeben, der ſingen will; er ſucht nach neuen Regeln in ſeinem Gehör, deren Beobachtung das muſikaliſche Wohlgefallen vollſtändiger macht.

Die Ode, wie die Alten ſie ſchufen, wie mehrere deutſche, italieniſche, ſpaniſche, portugieſiſche Dichter ſie neu geſtalteten, iſt das vollkommenſte Muſter der lyriſchen Gattung; die Franzoſen haben ihre Form beibehalten; ihre Strophe iſt recht muſikaliſch; die unbeſtimmte Länge des Gedichts und die Regelmäßigkeit jedes Couplets erlauben recht wohl dieſe Miſchung von Freiheit und Zwang, welche der Ausdruck der Gemüthsbewegungen verlangt. Der kurze franzöſiſche Vers, welcher, ohne daß man daran denkt, immer aus kurzen und langen Sylben in harmoniſcher Ordnung beſteht, und dem gemäß ſcandirt wird, macht auf das Gehör, wenigſtens wenn er von guten Dichtern behandelt wird, einen recht melodiſchen Eindruck; aber die Inſpiration fehlt hier. Statt ihrer Empfindungen haben die franzöſiſchen Dichter ihre Reflexionen geſungen, und die Philoſophie hat ſich derjenigen Versgattung bemächtigt, welche ſie am wenigſten zulaſſen zu ſollen ſchien.

Die Italiener ſind der wahren lyriſchen Gattung eben ſo wenig treu geblieben; aber ſie haben ſich doch minder von ihr entfernt. Es iſt ſeltſam, daß Petrarca, recht eigentlich genährt durch die Lectüre der Alten und ganz voll von den Dichtern Roms, nicht verſucht hat, der italieniſchen Sprache Oden zu geben: die Muſter vernachläſſigend, welche Horaz hinterlaſſen hatte, und deren ganzen Werth er doch fühlte, hat er alle ſeine lyriſchen Eingebungen in zwei ganz anders beengte, ganz anders beſchränkte Versmaaße, in das Sonett das er von den Sicilianern, und die Canzone, die er von den Provençalen nahm, gefügt. Dieſe beiden Formen des Versbaues, denen er die Weihe gegeben, und die bis auf unſere Tage die gebräuchlichſten in Italien geblieben ſind, haben ſein Genie ſelbſt ihren Feſſeln unterworfen, und ſeiner Begeiſterung einen Theil ihrer Natürlichkeit geraubt. Das Sonett zumal ſcheint auf die ganze italieniſche Dichtkunſt einen verderblichen Einfluß gehabt zu haben. Die lyriſche Begeiſterung ſoll in ihrer Form, nicht aber in ihrem Umfange begränzt ſein, während dieſes Bette des Procuſtes, wie ein Italiener es ſinnreich genannt hat, alle Gedanken auf einerlei Länge, auf die Länge von vierzehn Verſen, zurückführt; iſt der Gedanke zu kurz, ſo muß man ihn grauſam zerren, um ihn bis zu dieſem allgemeinen Maaße auszudehnen; iſt er zu lang, ſo muß man ihn unbarmherzig verſtümmeln, um ihn hineinzuzwängen. Vornemlich muß man immer durch glänzende Verzierungen die Kürze eines ſo kleinen Gedichts heben; und da glühende und leidenſchaftliche Regungen in einem längeren Stücke vorbereitet und entwikkelt ſein wollen, ſo ſind ſinnreiche Gedanken in dieſer ihrem Weſen nach lyriſchen Versart an die Stelle des Gefühls getreten; und Witz, oft nur der Schein des Witzes hat den ganzen Schmuck derſelben ausmachen müſſen.

Man weiß, daß das Sonett aus zwei Quadrains und zwei Terzetts beſteht, und daß dieſes kleine Gedicht, gewöhnlich auf vier Reime beſchränkt, nie deren mehr als fünf ver-

ſtattet. Die Kenner finden anmuthigen Wohllaut in ſeinen regelmäßigen Abſchnitten, in ſeinen beiden Quadrains, die mit wiederkehrenden Reimen den Gegenſtand auseinander ſetzen und die Rührung vorbereiten; in ſeinen beiden Terzetts, die, vermöge ihrer ſchnellern Bewegung, der erregten Erwartung entſprechen, das Bild vollenden und der poetiſchen Rührung ein Genüge thun. Das ſeinem Weſen nach muſikaliſche, ſeinem Weſen nach auf die Harmonie der Töne, woher es den Namen hat, gegründete Sonett, wirkt auf die Seele weit mehr durch die Worte als durch den Gedanken; der Reichthum, die Fülle der Reime macht einen Theil ſeiner Anmuth aus; die Rückkehr derſelben Reime macht einen um ſo ſtärkern Eindruck, je mehr ſie wiederholt und vollſtändig iſt, und man wundert ſich, gerührt zu ſein, ohne faſt ſagen zu können, was zu dieſer Rührung beigetragen hat.

Die Nothwendigkeit, viele Worte zu finden, die mit einander reimen, iſt in andern Sprachen ein viel größerer Zwang als im Italieniſchen, wo faſt alle Sylben einfach und aus wenig Buchſtaben gebildet ſind, ſo daß die Worte eine ſehr große Anzahl von gleichen Ausgängen darbieten. Aber die unveränderliche Regelmäßigkeit in der Länge des Sonetts und in ſeiner Abtheilung hat eine unausſprechliche Eintönigkeit in alle dieſe Producte gebracht. Das Sonett ſelbſt wird mit einigen glänzenden Bildern ausgefüllt; der letzte Vers führt ein Epigramm oder irgend einen unerwarteten Ausſpruch oder auch irgend einen glänzenden Gegenſatz von Worten herbei, der für einen Augenblick überraſcht. Den Sonetten vielleicht verdanken die Italiener ihre Concetti, das heißt die mehr an den Worten als an der Sache haftenden Spiele des Witzes, und Petrarca hat ihnen darin vor andern das Beiſpiel gegeben.

Andrer Seits war die Kürze dieſer Gedichte ohne Zweifel ein Grund, daß jedes von ihnen ſorgfältiger gebildet war. Bei einem langen Werke haben manche Stücke, die eine nothwendige Verbindung unter bedeutenden Theilen bilden, an

und für ſich wenig Intereſſe. Der Dichter hat ſie nur mit Zerſtreuung behandelt; er hat gewiſſermaßen auf die Zerſtreuung der Leſer gerechnet, und dieſe Nachſicht iſt oft der Sprache und Poeſie ſchäglich; aber Petrarca ſchickte nicht vierzehn von allen abgeſonderte Verſe, die ſich durch ſich ſelbſt ihren Ruhm erwerben ſollten, in die Welt, ohne ſie ſo viel ihm möglich ausgefeilt und ſeiner würdig gefunden zu haben. Auch machte die italieniſche Sprache von Dante bis Petrarca unendliche Fortſchritte; ſie unterwarf ſich weit beſtimmtern Regeln; eine Menge Wörter, deren Klang barbariſch war, wurde verworfen; die edeln Ausdrücke wurden von den gemeinern geſondert, und die letztern unwiderruflich von den Verſen ausgeſchloſſen; die Poeſie wurde zu gleicher Zeit melodiſcher und eleganter; ſie gefiel dem Geſchmack und dem Gehör mehr; aber ſie verlor, wenigſtens iſt dies das Gefühl, das ſie mir einflößt, den Ausdruck der Wahrheit.

Petrarca ſelbſt, der alle ſeine Hoffnungen auf Ruhm auf ſeine lateiniſchen Gedichte ſetzte, machte wenig aus ſeinen italieniſchen Verſen; und das erſte Sonett, das man in ſeinem Canzoniere findet, iſt nicht nur beſcheiden, es drückt ein gar ſonderbares Gefühl von Schaam vor dem aus, was ihn berühmt gemacht hat.

Ihr, die ihr hört in manch zerſtreuter Zeile
Der Seufzer Ton, die mir das Herz genähret,
So lang der erſte Jugendwahn gewähret,
Da ich ein andrer war wie jetzt zum Theile,

Von jedem, der erprobt der Liebe Pfeile,
Hoff' ich, wenn ihm manch wechſelnd Blatt erkläret,
Wie eitles Leid und Hoffen mich verzehret,
Wird nicht Verzeihn bloß, Mitleid mir zu Theile.

Wohl ſeh' ich jetzt, wie ich zu lange Zeiten
Der Menſchen Fabel war, und muß entbrennen
Vor Schaam, wenn ich mich mahn' an mein Verſäumen.

Und Schaam iſt nun die Frucht der Eitelkeiten,

Und büßendes Bereun, und klar Erkennen,
Daß, was der Welt gefällt, ein kurzes Träumen *).

Man ſieht leicht, daß dieſes Sonett geſchrieben wurde, als Petrarca, dem Alter ſich nähernd und von Gewiſſensbiſſen und religiöſen Schrecken ergriffen, ſich einen Vorwurf aus der Leidenſchaft machte, die ſo großen Einfluß auf ſein Leben gehabt hatte, die er mit einer unerſchütterlichen Standhaftigkeit einundzwanzig Jahre lang genährt, und deren Andenken in ſeinem Herzen noch lange Jahre als heilig fortgedauert hatte, nachdem er den Gegenſtand derſelben verloren. Dieſe Gewiſſensbiſſe waren wenig verſtändig; nie war eine Flamme reiner als diejenige, von der Petrarca für Laura brannte. Er iſt der einzige unter den erotiſchen Dichtern, den man nie ſeine Hoffnungen oder Begierden zu etwas den Pflichten einer verheiratheten Frau Widerſprechendem erheben ſieht. Laura war ſchon Gattin, als er ſie zum erſtenmale, am 6. April 1327, in der Kirche von Avignon ſah. Sie war die Tochter des Audibert de Noves, und die Ge-

*) Die Ueberſetzung iſt nur für die, welche das Italieniſche nicht verſtehn; wer den Petrarca in ſeiner Sprache leſen kann, darf ihn in keiner andern leſen.

Voi ch'ascoltate in rime ſparſe il ſuono
Di quei ſoſpiri, ond' io nodriva il core
In ſul mio primo giovenile errore,
Quand' era in parte altr' huom da quel ch'io ſono,

Del vario ſtile in ch'io piango e ragiono,
Fra le vane ſperanze e'l van dolore,
Ove ſia chi per prova intenda amore,
Spero trovar pietà non che perdono.

Ma ben veggi' hor, ſi come al popol tutto
Favola fui gran tempo: onde ſovente
Di me medeſmo meco mi vergogno.

E del mio vaneggiar vergogna è'l frutto
E'l pentirſi, e'l conoſcer chiaramente,
Che quanto piace al mondo è breve ſogno.

malin des Hugues de Sade, beide von Avignon; ſie hatte elf Kinder gehabt, als ſie am 6. April 1348 an der Peſt ſtarb. Petrarca hat in mehr als dreihundert Sonetten alle noch ſo kleine Umſtände dieſer Liebe, die ihm zu Theil gewordnen köſtlichſten Gunſtbezeigungen beſungen, welche nach einer funfzehn- oder zwanzigjährigen Verbindung aufs allerhöchſte ein Wort der Freundſchaft, ein minder ſtrenger Blick, ein Augenblick des Bedauerns oder der Rührung waren, wenn er ſich entfernte; eine Bläſſe, die auf ihrem Geſicht erſchien, als ſie ſich auf dem Punkt glaubte, den treuſten Freund zu verlieren: aber dieſe Zeichen einer ſo reinen und ſo zurückhaltenden Zuneigung, die er mit ſo viel Leiden erkauft hatte, wurden ſtets durch Laurens Härte unterdrückt, welche, ſo ſehr ſie ihn ſich auch erhalten wollte, ihm doch nicht die geringſte Aufmunterung in ſeiner Liebe gab. Nie zeigte ſie ſich ihm anders als in der Kirche, in den glänzenden Verſammlungen am Hofe des Papſtes, oder auf dem Lande, umgeben von Damen, ihren Freundinnen, in deren Mitte Petrarca ſie ſtets als eine Königin ſchildert. Sie herrſchte über alle durch die Zierlichkeit ihres Wuchſes und den Glanz ihrer Schönheit. Es ſcheint nicht, daß er in zwanzig Jahren der zärtlichſten Liebe ein einzigesmal ſie habe ohne Zeugen ſprechen können. Ein Geſpräch unter vier Augen wäre eine Gunſt geweſen, welche Tauſende von Verſen geprieſen haben würden; und er, der vier Sonette auf das unausſprechliche Heil verfertigt hat, das ihm zu Theil wurde, ihren Handſchuh aufzuheben *), würde uns über ein für ihn ſo glückliches Ereigniß nicht unbelehrt gelaſſen haben. Kein Dichter in irgend einer Sprache iſt in einem vollkommnern Grade keuſch, iſt erhabner über jeden Tadel in Anſehung der Redlichkeit und Moralität; und dieſes Verdienſt, wofür man ohne Zweifel dem Petrarca und der Laura auf gleiche Weiſe Dank wiſſen muß, iſt um ſo be-

*) Die Sonette 166 bis 169.

merkenswerther, als die Muſter, denen Petrarca folgte, weit entfernt geweſen waren, ſich dahin zu erheben. Die Verſe der Troubadouren und Trouveren waren gleich zügellos; der Hof von Avignon, wo Laura lebte, dieſem abendländiſchen Babylon, wie Patrarca es unaufhörlich nennt, war ungeheuer verderbt; die Päpſte ſelbſt, und vornemlich Clemens V. und Clemens VI., hatten daſelbſt das Beiſpiel ſchlechter Sitten gegeben: auch Petrarca war in ſeinen Verhältniſſen zu andern Frauen nicht ſo zurückhaltend; aber er hatte für Laura eine fromme, enthuſiaſtiſche Liebe, eine Liebe, wie die Myſtiker ſie für die Gottheit faſſen, wie Plato ſie als das Band ſchöner Seelen angenommen und wie nach Petrarca es der literariſchen Mode Vergnügen gemacht hat, ſie darzuſtellen, als man ſie am wenigſten empfand.

Um die Anmuth in den Sonetten Petrarca's fühlbar zu machen, müßte man, wie Ginguené ſo ſchön gethan hat, die Geſchichte ſeiner Liebe ſchreiben, und indem man die Gemüthsbewegungen, die er fühlte, erneuerte, bei jedem intereſſanten Umſtande das Sonett anführen, welches der Ausdruck ſeiner Empfindung war. Aber ich ſelbſt müßte dieſe Poeſien weit ſchmackhafter finden, und die Anmuth, die alle Völker zu allen Zeiten bezaubert hat, fühlen; eine Anmuth, die mir, wie ich geſtehen muß, fremd geblieben iſt. Ich hätte verlangt, um die Liebe Petrarca's zu begreifen und Antheil daran zu nehmen, daß die beiden Liebenden ſich ein wenig verſtanden, daß ſie ſich genauer gekannt hätten, und daß dadurch auch wir ſie beſſer kennen lernten; ich hätte einigen Eindruck auf das Herz dieſer ſo lange verehrten Geliebten durchſcheinen, ihre Gefühle wie ihren Geiſt ſich entfalten, und das Vertrauen, die Reinheit der Freundſchaft, die Stelle einer zärtlichern Gluth, welcher die Tugend widerſtritt, einnehmen zu ſehn gewünſcht. Es ermüdet mich, den Schleier ſtets nicht nur über das Geſicht, ſondern auch über den Geiſt und das Herz dieſer Frau gezogen zu ſehn, die ewig in ſtets einander ähnlichen Verſen gefeiert wird.

Hätte der Dichter ſie mir näher gezeigt, ſo würde er ſich minder in Uebertreibungen verloren haben, denen meine Einbildungskraft nicht folgen kann. Ich wollte lieber, daß der Gedanke, das Gefühl, die Leidenſchaft mich an Laura erinnerten, als das ewige Wortſpiel mit lauro (der Lorbeer) und l'aura (die Luft, der Morgenhauch). Beſonders kehrt das erſtere unaufhörlich wieder, nicht allein in den Poeſien, ſondern in dem ganzen Leben Petrarca's; man kann nicht ſagen, ob es Laura oder der Lorbeer ſei, worein er verliebt iſt, ſo ſehr ergreift ihn der letztere jedesmal, wo er ihn findet, mit ſolcher Gemüthsbewegung ſpricht er von ihm, ſo viel Verſe widmet er ſeiner Verherrlichung. Nicht minder ermüdet mich dieſes perſonifizirte Herz, an welches ſich Petrarca unabläſſig wendet, welches ſpricht, antwortet, mit ihm disputirt, auf den Lippen und in den Augen ſchwebt, fern von ihm; es iſt ſtets abweſend, aber ich wollte, daß man während ſeines Exils einmal aufhörte, von ihm zu ſprechen. Es folgt aus dieſen Wortſpielen, aus dieſen beſtändigen Perſonificationen von Weſen, die nichts Perſönliches haben, daß, wenigſtens in meinen Augen, Petrarca weit weniger Dichter iſt als Dante, weil er weit weniger Mahler iſt. Es giebt kaum eins unter ſeinen Sonetten, deſſen hervorſtechende Idee nicht der Mahlerei widerſtrebte und daher der Einbildungskraft nicht entginge. Die Poeſie iſt eine glückliche Vereinigung der beiden ſchönſten Künſte; ſie iſt Muſik durch die Töne und Mahlerei durch die Bilder; aber dieſe beiden Gegenſtände, die ſie im Auge hat, mit einander verwechſeln, heißt ſich auf gleiche Weiſe verirren, man mag nun ein Tonverhältniß durch ein Bild, wie wenn man den Lorbeer ſtatt Laura ſetzt, oder ein Bild durch Töne wiedergeben wollen, wenn man, auf den Wohlklang der Verſe verzichtend, ſie mit Tönen füllt, die dem Gegenſtande, welchen man mahlen will, widerſtreiten, und die Schlangen, von denen man ſpricht, pfeifen läßt.

Indem ich jedoch, ſo viel an mir iſt, ein Vorurtheil

gegen Petrarca auf die Seite ſetze, über welches ich erröthe, da es mit dem allgemeinen Geſchmack im Widerſpruch iſt, will ich einige von ſeinen Sonetten überſetzt liefern, nicht um ſie zu critiſiren, ſondern um diejenigen vorzubereiten, ſie italieniſch zu verſtehn, die dieſe Sprache nur unvollkommen kennen; damit ſie ſie ohne Mühe leſen, und mit dieſer ſchönen Harmonie der Töne das Verſtändniß des Inhalts verbinden, endlich, damit ſie ein eignes Urtheil über die Meiſterwerke eines der berühmteſten Männer der neuern Zeiten erlangen mögen.

Der grau' und weiße Alte läßt die Schranken
Des ſüßen Orts, der immer ihn umgeben,
Und die Familie, die in Noth muß ſchweben,
Da ſie den theuern Vater ſieht erkranken.
Dann ſchleppt er den bejahrten Leib mit Schwanken
Die letzten Tagereiſen durch im Leben;
Hilft ſich, ſo viel er kann, mit will'gem Streben,
Von Jahren mürbe, wenn die Tritt' ihm wanken.
Und kommt nach Rom, befolgend das Verlangen,
Deß Abbild zu betrachten, den er droben
Einſt noch zu ſehn hofft in des Heils Gefilde.
So, Herrin, bin ich Armer wohl gegangen,
An Andern ſuchend, ſo viel möglich, Proben
Von dem begehrten wahren eurem Bilde. *)

* * *

---

*) Movesi'l vecchiarel canuto e bianco
Dal dolce loco, ov' ha sua età fornita,
E dalla famigliuola sbigottita,
Che vede il caro padre venir manco.
Indi traendo poi l' antico fianco
Per l' estreme giornate di sua vita,
Quanto più può, col buon voler s'aita,
Rotto dagli anni e dal cammino stanco.
E viene a Roma seguendo'l disio,
Per mirar la sembianza di colui,
Ch' ancor lassù nel ciel vedere spera.
Così lasso talor vo cercand' io,
Donna, quand' è possibile in altrui
La desiata vosta forma vera.

Es giebt Geſchöpfe, welche nicht erblinden,
Obwohl ſie ſtolz der Sonne ſchaun entgegen,
Andre, die Abends nur hervor ſich regen,
Weil ſchmerzlich ſie das ſtarke Licht empfinden.
Als müſſe Luſt ſich mit dem Glanz verbinden,
Lockt andre noch das Feu'r, bis ſie verwegen
Der andern Kraft, der, welche brennt, erlegen;
Ich leider muß in dieſer Schaar mich finden.
Denn dieſer Fraun Lichthelle zu beſtehen,
Bin ich nicht ſtark; und mir zum Schutze taugen
Nicht düſtre Winkel oder ſpäte Stunden.
So führt mit thränenvollen kranken Augen
Mich mein Verhängniß immer, ſie zu ſehen,
Und ich weiß wohl, ich ſuche meine Wunden. *)

Das neunundſechzigſte Sonett wurde geſchrieben, als die Zeit Laurens Schönheit ſchon zu zerſtören anfing und man ſich über die Beſtändigkeit Petrarca's für eine Frau wunderte, welche nicht mehr diejenigen entzückte, die ſie ſahen.

Die goldnen Haare mit der Luft ſich ſchwangen,
Die ſie in tauſend ſüße Schlingen legte,
Und ohne Maaß das holde Licht ſich regte
Der Augen, die zu geizen angefangen.

---

*) Son animali al mondo di sì altera
Vista, che'ncontr' al sol pur si difende:
Altri, però che 'l gran lume gli offende,
Non escon fuor, se non verso la sera.
Ed altri col disio folle, che spera
Gioir forse nel foco, perchè splende,
Provan l'altra virtù, quella che 'ncende;
Lasso il mio loco è 'n questa ultima schiera.
Ch'i non son forte ad aspettar la luce
Di questa donna, e non so fare schermi
Di luoghi tenebrosi o d' hore tarde.
Però con gli occhi lagrimosi e 'nfermi
Mio destino a vederla mi conduce;
E so ben ch' i' vò dietro a quel che m'arde.

Es dünkte mich, als ob in ihren Wangen
　Des Mitleids Farbe leiſe ſich bewegte:
　Ich, der im Buſen Liebeszunder hegte,
　Was Wunder, wenn ich plötzlich Feu'r gefangen?
Ihr Wandeln war nicht aus dem ird'ſchen Reiche,
　Nein, Engels-Art; und ihrer Worte Wonne
　Scholl anders, wie von eines Menſchen Munde.
Ein Geiſt des Himmels und lebendge Sonne
　War, was ich ſah; und wär's nicht mehr das gleiche:
　Kein abgeſpannter Bogen heilt die Wunde. *)

In den zweiten Theil der Gedichte Petrarca's hat man diejenigen geſetzt, die er nach Laurens Tode ſchrieb. Wir haben geſagt, daß ſie 1348 in einem Alter von einundvierzig Jahren ſtarb, nachdem ſie einundzwanzig Jahre der Gegenſtand von Petrarca's Liebe geweſen. Er war damals zu Verona; einige von den Gedichten, die er auf dieſen Verluſt ſchrieb, ſcheinen von einem echtern Gefühl beſeelt und erregen in dem Leſer eine lebhaftere Rührung; indeß findet man doch im Allgemeinen viel Verſtand für einen ſo großen Schmerz.

Lieb', in der guten Zeit ſonſt mein Geſelle
　An dieſen, unſerm Sinn gewognen Bächen,

---

*) Erano i capei d' oro a l' aura sparsi,
　Che'n mille dolci nodi gli avolgea:
　E'l vago lume oltra misura ardea
　Di quei begli occhi, ch'or ne son sì scarsi;
E'l viso di pietosi color farsi,
　Non so se vero o falso, mi parea:
　I' che l' esca amorosa al petto avea,
　Qual maraviglia, se di subito arsi?
Non era l' andar suo cosa mortale,
　Ma d' angelica forma, e le parole
　Sonavan altro che pur voce humana.
Uno spirto celeste, un vivo sole
　Fu quel ch'io vidi: e se non fosse or tale,
　Piaga per allentar d'arco non sana.

Wo, unſre alten Zwiſte zu beſprechen,
Du wandelteſt mit mir und mit der Quelle!
Laub, Blumen, Schatten, Höhlen, Luft und Welle,
Thal-Klauſen, hohe Hügel, ſonn'ge Flächen,
Port, meine Liebesmühn zu unterbrechen
Und meines Glücks ſo viel' und ſchwere Fälle!
O flücht'ge Schaaren in dem Buſchgeflüſter!
O Nymphen! Ihr dann, die im mooſ'gen Grunde
Erziehn und weiden flüſſige Kryſtallen!
Hell waren meine Tag' und ſind nun düſter
Wie Tod, der dieſes ſchafft. In erſter Stunde
Iſt jeglichem ſein Loos alſo gefallen. *).

* * *

Deß Duft und Farbe überwand die Zonen
Des Morgenlands, ſo hell und duftbegabend;
Frucht, Blüthe, Kraut und Laub; der unſerm Abend
Verlieh der ſeltnen Trefflichkeiten Kronen:
Mein ſüßer Lorbeer, jeder Schönheit Thronen
Und jeder glühnden Tugend in ſich habend,
Sah, ſittſam ſich in ſeinem Schatten labend,
Mit meinem Herrſcher meine Göttin wohnen.
Auch ich dann baut' in dieſer Segenspflanze
Heil'ger Gedanken Neſt; in Froſt und Glühen
War ich der Hochbeglückten dennoch einer.

---

*) Amor, che meco al buon tempo ti stavi
Fra queste rive a' pensier nostri amiche,
E per saldar le ragion nostre antiche,
Meco e col fiume ragionando andavi:
Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi,
Valli chiuse, alti colli e piagge apriche,
Porto dell' amorose mie fatiche,
Delle fortune mie tante e sì gravi:
O vaghi abitator de' verdi boschi,
O Ninfe; e voi che'l fresco erboso fondo
Del liquido cristallo alberga e pasce:
I miei dì fur sì chiari, or son sì foschi,
Come Morte, che'l fa. Così nel mondo
Sua ventura ha ciascun dal dì che nasce.

Die Welt war voll von ihrer Ehren Glanze,
Da nahm, zur Zier des Himmels zu erblühen,
Sie Gott zurück; und würdig war ſie ſeiner. *)

Ich könnte leicht noch zahlreichere Citate anführen; ſie würden diejenigen, die nicht italieniſch verſtehn, doch nicht mit der Natur und dem Geiſt der Sonette Petrarca's bekannt machen, und als Probe iſt es an dieſen genug. Die andre Form, die er ſeinen lyriſchen Gedichten gegeben hat, iſt die Form der Canzone, wobei man keineswegs an die Gattung denken darf, welche die Franzoſen heutiges Tags mit dem davon abgeleiteten Namen Chanſon belegen. Aber wir haben geſehn, daß bei den Troubadouren und Trouveren die Chanſons wahre Oden in regelmäßigen aber weit längern Strophen als die Strophen der antiken Oden waren. Die durch Versmaaß und Reim zwiefach variirten Verſe kreuzten und verſchränkten ſich nach einer harmoniſchen Regel, welche der Dichter in der erſten Strophe feſtſtellt und die er nachher ängſtlich genau in allen folgenden beobachtet. Die italieniſche Canzone weicht von der provençalen darin ab, daß ſie nicht auf fünf Strophen und einen Abſchied, (Schlußſtrophe) beſchränkt iſt, und darin, daß die Italiener viel ſeltner

*) Quel che d' odore e di color vincea
L'odorifero e lucido Oriente,
Frutti, fiori, erbe e frondi, onde'l Ponente
D'ogni rara eccellenza il pregio avea,
Dolce mio Lauro, ov' abitar solea
Ogni bellezza, ogni virtute ardente
Vedeva alla sua ombra onestamente
Il mio Signor sedersi e la mia Dea.
Ancor io il nido di pensieri eletti
Posi in quell' alma pianta, e'n foco e 'n gielo
Tremando, ardendo assai felice fui.
Pieno era'l mondo de' suo' onor perfetti
Allor che Dio, per adornarne il cielo,
La si ritolse; e cosa era da lui.

von jenen ganz kurzen Verſen Gebrauch gemacht haben, welche der Poeſie der Provençalen zuweilen eine ſo lebendige Bewegung geben. Man findet bei Petrarca Canzonen, deſſen Strophe zwanzig Verſe hat. Ein ſo langer Perioden, deſſen Harmonie dem Ohre vielleicht nicht fühlbar genug iſt, hat den Canzonen einen beſondern Charakter gegeben und die romantiſche Ode von der claſſiſchen unterſchieden. Die neuern Dichter haben ſich, ſtatt der raſchen und leidenſchaftlichen Eingebung der Empfindung zu folgen, mehr auf einen und denſelben Gedanken hingekehrt, ich will nicht ſagen, um ihre Strophe zu füllen, denn auf eine ſo mechaniſche Art arbeiten wahre Dichter nicht, ſondern um mit ihr gleichen Schritt zu halten. Sie gaben der Betrachtung, die ſich auf ſich ſelbſt zurückzieht, dem Verſtande, der alles zergliedert, der Phantaſie, die alles vor Augen ſtellt, mehr, aber ſie büßten den Enthuſiasmus ein. Die Ueberſetzung einer Canzone des Petrarca würde nie mit der Ueberſetzung einer Ode des Horaz verwechſelt werden können; man iſt genöthigt, ſie beide unter die lyriſche Gattung zu ordnen; aber man fühlt, wenn man ſie vergleicht, daß dieſe Gattung von einander ſehr entfernte Arten in ſich faßt.

Es iſt eben ſo wenig möglich, die Canzonen, wie die Sonette, in einer Ueberſetzung zu erreichen. Dennoch halte ich mich für verpflichtet, eine Probe von der Dichtungsgattung hier mitzutheilen, die ſo viel zu dem Ruhme Petrarca's beigetragen hat; ich habe aber bei der Wahl weniger auf den Inhalt als auf die Kürze geſehn. Folgendes iſt unter den Canzonen nach Laura's Tode die erſte.

Was ſoll ich thun? Was, Amor, nun beginnen?
Wohl iſt es Zeit zu ſterben:
Schon länger blieb ich, als ich wollte, ſtehen.
Madonna ſtarb, nahm mit mein Herz von hinnen;
Und will ich ſie erwerben,
Muß ich verkürzen dieſer Jahre Wehen;
Denn hier ſie je zu ſehen

Hoff ich umſonſt und Warten macht mir Leiden.
Seit alle meine Freuden
Durch ihren Tod in Thränen ſich verkehret,
Mein Leben alles Reizende entbehret.
Amor, du fühlſt, warum ich vor dir weine,
Welch übergroßes Unglück mich bekümmert.
Ich weiß, daß mein Verluſt dir geht zu Herzen,
Vielmehr der unſre, denn an einem Steine
Ward unſer Schiff zertrümmert,
Zu gleicher Zeit erloſchen unſre Kerzen.
O wer vermag die Schmerzen,
Die mich erfüllt, in Worten vorzutragen!
Fühlloſe Welt, zu klagen
Mit mir, bewegen dich nun eigne Wunden:
Das Gute in dir iſt mit ihr verſchwunden.
Dein Ruhm iſt hin; du kannſt es nicht begreifen.
So lang ſie dich beglückte,
Warſt du nicht werth zu ſehn, was ſie geweſen,
Noch daß dich ihre heil'gen Füße ſtreifen;
Denn dieſe Schönheit ſchmückte
Den Himmel würdig nur mit ihrem Weſen.
Ach, ſeit ſie da erleſen,
Kann ich nicht mich, noch dieſes Leben tragen,
Und rufe ſie mit Klagen.
Das blieb mir übrig von ſo vielem Glücke,
Das einzig hält hienieden mich zurücke.
Weh, Aſche ſind die Augen worden, dieſe,
Die uns noch ein Vertrauen
Zum Himmel und zur Tugend hier gegeben:
Ihr Unſichtbares iſt im Paradieſe
Der Hülle bloß zu ſchauen,
Die wir die Schönheit neidiſch ſahn umweben
Bis ſie ſie neu umgeben
Zum andernmal wird und dann niemals ſchwinden.
Da werden wir ſie finden
Um ſo viel ſchöner, herrlicher erblühen,
Als ew'ge Schönheit ird'ſcher vorzuziehen.
Wie ſie an ihres Anblicks würd'gem Sitze
Erſcheint, ſeh' ich ſie heute,
Schöner als je und heller noch im Blicke.
Dies Schaun iſt meines Lebens eine Stütze,
Ihr Name iſt die zweite,

Der wiederhallend ſchafft des Herzens Glücke;
Doch denk' ich dann zurücke,
Daß doch nun todt iſt mein lebend'ges Hoffen,
Gerad' im Blühn getroffen:
Amor hat ſchon mein ganzes Sein erfahren,
Sie ſeh' er auch, die jetzt ſo nah dem Wahren.
Die ihr die Schönheit ſahet, o ihr Frauen,
Ihr engelgleiches Leben,
Hienieden ſchon mit himmliſchen Geberden,
Auf mich mögt ihr mit Schmerz und Mitleid ſchauen,
Auf ſie nicht, die ſich eben
Zum Frieden hob, da ich gekämpft auf Erden.
Wenn lang verſperret werden
Die Wege mir, die ihr gebahnt entgegen,
So kann mich nur vermögen
Die Rede Amors, nicht das Band zu brechen;
Ich höre ſo in meinem Innern ſprechen:
„O bändige den Schmerz, der mich entzündet;
Denn ungezähmter Wille
Kann wohl den Himmel, den du ſuchſt, verſcherzen,
Wo ſie, die todt ſcheint, lebend ſich befindet,
Und ihrer ſchönen Hülle
Nun lächelt, dich allein bewahrt im Herzen,
Und bittet, bei den Schmerzen
Auch ihren Ruhm, den du geſucht zu heben,
Nicht gänzlich aufzugeben,
Vielmehr mit hell'rer Stimme ihm zu dienen,
Wenn ihre Augen je dir hold erſchienen."
Was grün und heiter, fliehe,
Canzone, fern von Lachen und Geſängen
Sollſt du an Thränen hängen.
Laß dich nicht ſehen unterm Volk der Freude,
Troſtloſe Wittwe du im ſchwarzen Kleide! *)

---

*) Der Anfang des Originals möge hier Platz finden:
Che debb' io far? che mi consigli, Amore?
Tempo è ben di morire,
Ed ho tardato più ch' i' non vorrei.
Madonna è morta, ed ha seco'l mio core,
E vedendol seguire,
Interromper conven quest' anni rei:

Wir wollen uns weniger über die allegoriſchen Gedichte verbreiten, welche Petrarca Triumphe genannt hat; nicht, daß man darin nicht viel Phantaſie und jene Kunſt der Schilderung fände, durch welche der Dichter die Gegenſtände dem Leſer vor Augen ſtellt; aber in dieſen Werken hat Petrarca offenbar den Dante zum Muſter genommen: es iſt daſſelbe Versmaaß, dieſelbe Eintheilung in Geſänge oder Kapitel, welche hundert und funfzig Verſe nicht überſteigen; es ſind auch immer Viſionen, in welchen der Dichter halb Zuſchauer, halb handelnde Perſon iſt. Er befindet ſich nach und nach bei dem Triumph der Liebe, der Keuſchheit, des Todes, des Ruhms, der Zeit und der Gottheit gegenwärtig. Aber die große, in einem langen Gedichte durchgeführte Viſion des Dante wird faſt zu einer zweiten Natur; man findet hier eine Handlung; man nimmt Theil an den Perſonen und vergißt die Allegorie; Petrarca hingegen läßt nie ſeinen Zweck, ſeine Moral, die er predigen will, vergeſſen; man ſieht immer nur zwei Dinge: die für den Leſer beſtimmte Lehre und die Eitelkeit des Dichters, und man fühlt ſich gleich ungeneigt, dieſe Lehre zu benutzen und dieſer Eitelkeit zu ſchmeicheln.

Die lateiniſchen Schriften, an welche Petrarca ſeinen Ruhm zu knüpfen glaubte, und welche zwölf oder funfzehnmal voluminöſer ſind als ſeine italieniſchen Schriften, werden heutiges Tags nur von den Gelehrten geleſen. Ein langes Gedicht, Africa betitelt, das er von den Siegen des ältern Scipio verfaßt hatte und das von ſeinem Zeitalter als ein Meiſterwerk erwartet wurde, würdig der Aneide gleichgeſtellt zu werden, iſt für das Ohr ermüdend, ſchwül=

Perchè mai veder lei
Di qua non ſpero; e l' aſpettar m'è noja.
Poſcia ch' ogni mia gioja
Per lo ſuo dipartire in pianto è volto,
Ogni dolcezza di mia vita è tolta.

ſtig in der Schreibart, leer an Intereſſe, und ſo langweilig, daß es nicht geleſen werden kann. Zahlreiche Epiſteln in Verſen, welche faſt immer auf die öffentlichen Begebenheiten ſeiner Zeit Bezug haben, erhalten einiges Intereſſe durch die Umſtände, ſtatt es ihnen zu geben. Aber die Nachahmung der Alten, die Treue der Nachbildung, die in den Augen Petrarca's ſelbſt ihr Hauptverdienſt ausmachte, raubt ihnen für uns allen Ausdruck der Wahrheit; die Schmähungen gegen die Barbaren, welche Italien unterjochten, ſind zu gleicher Zeit ſo froſtig und ſo ſchwülſtig, ſie ſind ſo ohne alle der Zeit oder dem Ort eigenthümliche Farbe, daß man glauben möchte, ſie ſeien von einem Rhetor geſchrieben, der nie Italien geſehn, und daß man ſie mit denjenigen verwechſeln möchte, die eine poetiſche Entrüſtung demſelben Petrarca gegen die Gallier, welche das Capitol belagerten, eingab. Die philoſophiſchen Bücher, unter welchen man eins über die Einſamkeit, eins über die Mäßigung in beiderlei Glück auszeichnet, ſind nicht minder ſchwülſtig. Die Empfindungen haben keine Wahrheit oder Tiefe; es iſt eine Ausarbeitung über einen gegebnen Gegenſtand; die Sache iſt im Weſentlichen ſchon entſchieden und nie unterſucht der Verfaſſer die Gründe, um redlich die Wahrheit aufzufinden, ſondern um mit Gewandtheit alle Schwierigkeiten zu löſen und alles zu dem Plan hinzuführen, den er gefaßt hat. Die Briefe endlich, deren man eine ſtarke Sammlung herausgegeben hat, die dennoch nicht vollſtändig iſt, ſind geleſener als alles übrige, weil ſie uns über eine Zeit aufklären, welche wohl verdient, gekannt zu werden; aber man muß darin weder die Vertraulichkeit der innigen Freundſchaft, noch die Hingebung eines liebenswürdigen Charakters ſuchen; alles iſt abgezirkelt, alles iſt ſtudirt, alles iſt für die Wirkung

vorbereitet, und zuweilen wird auch dieſe Wirkung verfehlt. Ein Italiener würde an ſeine Freunde keine lateiniſchen Briefe geſchrieben haben, wenn er ſie bloß von den Geheimniſſen ſeines Herzens hätte unterhalten wollen; aber die Briefe Cicero's waren lateiniſch, und Petrarca wollte, daß die ſeinigen mit ihnen verglichen werden könnten. Er denkt ſtets mehr an das Publicum, das den Brief leſen wird, als an den, für den er geſchrieben iſt; und wirklich war dieſes Publicum oft lange vor dem Freunde Petrarca's in Beſitz deſſelben. Der Ueberbringer eines ſchönen Briefs wußte, daß er der Eitelkeit des Verfaſſers ſchmeicheln würde, wenn er ihn bekannt mache; er las ihn öffentlich vor; er gab Abſchriften davon, ehe er ihn an ſeine Behörde beſtellte; und man ſieht in dieſem Briefwechſel ſelbſt, daß mehrere Briefe wegen zu vieles Ruhms verloren gingen.

Ich weiß nicht, ob die hohe Rolle, welche Petrarca ſpielte, und die Achtung Europa's, deren er während ſeines langen Lebens genoß, für ihn oder für ſein Zeitalter rühmlicher war. Wir haben die Fehler dieſes großen Mannes, eine Spitzfindigkeit des Geiſtes, die ihn oft von dem Gefühl entfernte, um ihn zum ſchlechten Geſchmack zu verleiten, und eine Eitelkeit, die ihn nur zu oft die Freundſchaft grauſamer und verächtlicher Fürſten annehmen ließ, ſobald ſie, ihm zu ſchmeicheln, ſich herablieſſen, noch in einem andern Werke geſehn und gezeigt. Aber indem wir uns von ihm trennen, wollen wir nochmals unſre Blicke auf die großen Eigenſchaften richten, die ihn zum erſten Manne ſeines Zeitalters machten: eine glühende Liebe für die Wiſſenſchaft, der er ſein Leben, ſeine Kräfte, alle ſeine Fähigkeiten widmete; ein rühmlicher Enthuſiasmus für das, was es Großes und Edles bei den Alten gegeben in der Dichtkunſt,

Aſtaroth.

Begehrſt du, daß ich ſie ſoll ſcheuern,
So ſind bereit Geräth und Wehr.

Lucifer.

Beeile dich nur nicht ſo ſehr,
Um vorn und hinten loszuſchlagen;
Erſt muß man hören, was ſie ſagen,
Zu wiſſen, ob's uns Nutzen bringt.

Aber als die Teufel ihrem Herrn Rechenſchaft von ihren Beobachtungen und ihren vergeblichen Bemühungen, Jeſum zu verſuchen, abgelegt haben, wirft ſich Aſtaroth mit ſeinen Helfershelfern auf ſie und führt ſie mit Geißelhieben in die Hölle zurück.

Dem Beiſpiele, daß der Verfaſſer des großen bibliſchen Drama's von der Leidensgeſchichte gegeben hatte, folgte bald eine Menge von Dichtern, deren größter Theil anonym geblieben. Die Dramen von der Empfängniß und Geburt unſers Herrn, und von ſeiner Auferſtehung gehören zu den älteſten; aber die Legenden der Heiligen wurden der Reihe nach dialogiſirt und für die Darſtellung eingerichtet; und auch das alte Teſtament kam ganz auf die Bühne. Da man in einem und demſelben Stücke oft die Geburt, das männliche und das Greiſenalter einer und derſelben Perſon ſah, ſo ließ man ſie nach und nach von verſchiednen Schauſpielern darſtellen, und man findet am Rande der Dramen, die ſich erhalten haben: hier tritt der zweite, dann der dritte Israel oder Jacob auf. Uebrigens nahmen ſich die Dichter bei den minder bekannten Geſchichten mehr Freiheit in der Erfindung; ſie mengten auch am liebſten poſſenhafte Scenen in Schauſpiele, die erbaulich ſein ſollten; und wenn ſie den Triumph ihrer Heiligen über die Verſuchungen und deren Verachtung der Fleiſcheslüſte ſchilderten, thaten ſie es oft in einer Sprache und einer

Darſtellung, die dem Ernſt dieſer heiligen Tragödien ſehr nachtheilig ſein mußten.

Die Bühne, worauf die bibliſchen Dramen aufgeführt wurden, beſtand immer aus einem erhabnen Gerüſte, das in drei Abtheilungen getheilt war: Himmel, Hölle und zwiſchen beiden die Erde. Auf dieſen mittlern Theil, der bald Jeruſalem, bald das Vaterland eines Heiligen oder Patriarchen vorſtellte, ſah man Engel hinab oder, Teufel hinaufſteigen, um an den menſchlichen Handlungen Theil zu nehmen; aber man mußte in dem obern oder untern Theil der Bühne auch den Berathungen der Gottheit oder Lucifers folgen können. Die Pracht dieſer Vorſtellungen nahm zwei Jahrhunderte, ſo lange ſie dauerten, zu; und da man ſich auch auf die Länge des Schauſpiels ſelbſt etwas einbildete, ſo gab es einige Dramen, die in nicht weniger als vierzig Tagen aufgeführt werden konnten.

Die Schreiber der Bazoche, die zu Paris eine Corporation bildeten und die öffentlichen Feſte und Feierlichkeiten anzuordnen hatten, wollten ihrer Seits das Volk auch mit Schauſpielen unterhalten: aber da die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte im J. 1402 vom Könige ein Privilegium erhalten hatte, und ſie die einzige zur Aufführung von bibliſchen Dramen berechtigte Geſellſchaft war, ſo erfand die Bazoche, welche ſich dieſer Art von Schauſpiel zu enthalten genöthigt war, eine neue Gattung, die mehr dem Namen als dem Weſen nach verſchieden war. Dies waren die moraliſchen Stücke (Moralités), die zuweilen ebenfalls aus den Geſchichten oder Gleichniſſen der Bibel entlehnt waren, wie z. B. das Stück vom verſchwenderiſchen Sohne. Zuweilen waren es rein allegoriſche Dichtungen, in denen Gott und der Teufel mit den Tugenden und Laſtern auf die Bühne traten. In dem moraliſchen Drama Le bien advisé et le mal advisé (der Vorſichtige und der Unvorſichtige) ſah man gegen vierzig allegoriſche Perſonen figuriren, und unter dieſen die verſchiednen Zeiten des Ver-

bum's, regieren: Regno, Regnavi und Regnabo. Im Verfolg dieſes Buchs werden wir auf der ſpaniſchen Bühne, zur Zeit des höchſten Ruhms des Lope de Vega und Calderon, gleichfalls allegoriſche Autos sacramentales ſehn, die augenſcheinlich von gleicher Natur mit dieſen alten moraliſchen Dramen ſind.

Auch verdankt man den Schreibern der Bazoche die Erfindung der eigentlichen Komödie. Während die Brüderſchaft der Leidensgeſchichte ſich vermöge ihres Standes für verpflichtet hielt, dem Publikum nur erbauliche Stücke vorzuſtellen, miſchten die Schreiber der Bazoche, die ſich nicht für prieſterliche Perſonen anſahen, in ihre moraliſchen Dramen Farcen, deren einziger Zweck war, Lachen zu erregen. Die ganze Heiterkeit und Lebhaftigkeit des franzöſiſchen Charakters entwickelten ſich ſchon hier in der poſſenhaften Darſtellung wirklicher Vorfälle, die der Stadt zur Unterhaltung gedient hatten. Sie waren ſorgfältig verſifiziert; und wenigſtens eine dieſer Farcen, der Advocat Pathelin, die zum erſtenmal im J. 1480 aufgeführt wurde, und die man einem Prieſter, Namens Pierre Blanchet von Poitiers, zuſchreibt, kann noch heutiges Tags als ein Muſter ungebundner Luſtigkeit und komiſcher Kraft angeſehn werden. Keine dieſer Farcen hatte allgemeinern Beifall erlangt, keine hat einen höhern Ruf ſich erhalten; ſie iſt im J. 1512 von Alexandre Connibert ins Lateiniſche überſetzt; ſie iſt von dem berühmten Reuchlin nachgeahmt worden; und umgearbeitet von Brucys wurde ſie im J. 1706 wieder auf die Bühne gebracht, und hat ſich bis auf unſre Tage darauf erhalten.

Auch ſah man unter der Regierung Carls VI. und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts eine dritte komiſche Geſellſchaft entſtehn; die Kinder ohne Sorgen (Enfans sans souci), die unter der Leitung ihres Oberhaupts, des Narrenfürſten (prince des sots), es unternahmen, die Franzoſen über ihre eignen Thorheiten lachen zu laſſen,

und die perſönliche, ſelbſt die politiſche Satire auf das Theater brachten.

So waren alle Gattungen der dramatiſchen Darſtellungen in Frankreich erneuert worden; ſie waren alle mit jenem Talent der Nachahmung, das der franzöſiſchen Nation eigen zu ſein ſcheint, mit jener Geſchmeidigkeit, vermöge welcher ſie ſich nach Belieben in neue Charaktere kleidet, und mit jener Richtigkeit des Raiſonnements, die ſie ihrem Ziele oder der Wirkung, die ſie hervorbringen will, ſtets gerade entgegengehn läßt, hervorgebracht worden. Alle dieſe Erfindungen, die ſeitdem in andern Ländern das romantiſche Drama gebildet haben, waren in Frankreich um mehr als ein Jahrhundert den erſten Anfängen ſowohl des italieniſchen als ſpaniſchen Theaters vorangegangen; ſie waren ſelbſt dem Studium der Alten, und der Nachahmung der Claſſiker um mehr als ein Jahrhundert vorangegangen. Am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gewann eine neue Geiſtesbildung einen unmittelbaren Einfluß auf die franzöſiſche Literatur; ſie wandelte den Geiſt und die Regeln derſelben um, ohne jedoch den nationellen Charakter und Geſchmack, die ſich mit den erſten Erzeugniſſen der Trouveren offenbart hatten, zu verändern. Hier beginnt die Geſchichte der franzöſiſchen Literatur, und hier verlaſſen wir ſie. Aber um die Literatur des Südens, die Literatur, welche man nach den romaniſchen Sprachen romantiſch benannt hat, kennen zu lehren, war es nöthig, einer der berühmteſten unter den romaniſchen Sprachen, derjenigen, deren Dichter die meiſte Fruchtbarkeit in der Erfindung gezeigt haben, einige Aufmerkſamkeit zu ſchenken. Wenn ſie weit zurückbleibt in Hinſicht auf Gefühl, Enthuſiasmus, Feuer, Tiefe und Wahrheit der Empfindungen, ſo iſt ſie allen andern in allen Arten des Hervorbringens vorangegangen. Wir wollen nunmehr die Geſchichte der italieniſchen Poeſie von ihren Anfängen bis auf unſere Zeiten verfolgen; aber da werden wir die Schule der Trouveren wiederfinden in den

in der Beredſamkeit, in den Geſetzen und in den Sitten. Dieſer Enthuſiasmus iſt der Stempel ſchöner Seelen; für ſie wird der Held größer, je mehr ſie ihn betrachten, während ein beſchränkter und dürrer Geiſt die großen Männer zu ſich herabzieht und ſeinem eignen Maaßſtabe unterwirft. Petrarca fühlte dieſen Enthuſiasmus nicht nur für die Menſchen, die ſich hervorgethan haben, ſondern auch für die Dinge, die an und für ſich groß ſind, für die Religion, für die Philoſophie, für das Vaterland, für die Freiheit. Er war der Freund und Beſchützer des unglücklichen Colas di Rienzo, dem die römiſche Republik in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ihre Wiedergeburt und einige Monate der Wohlfahrt verdankte. Er fühlte den Werth der Künſte wie der Poeſie, und wirkte dahin, Rom den Schatz ſeiner alten Denkmäler wie ſeiner Handſchriften kennen zu lehren. Er trug in die Liebe jenes fromme Gefühl über, mit welchem er allen Abbildern der Gottheit auf Erden eine andächtige Verehrung erwies; und er ſah in der Frau, die er liebte, einen Bothen des Himmels, der ihm die Schönheit deſſelben offenbarte. Er machte ſeinen Zeitgenoſſen den ganzen Werth der Reinheit in dem Ausdruck einer Liebe fühlbar, die bei ihm ſo züchtig und fromm war; er gab ſeinen Landsleuten eine Sprache, würdig mit den Sprachen Griechenlands und Roms, deren Werth er ſie kennen lehrte, zu wetteifern; er ſchmeidigte dieſe Sprache, er ſchmückte ſie, gab ihr Regeln, machte ſie geſchickt alles auszudrücken, und veränderte gewiſſermaßen ihr Weſen. Endlich verbreitete er über ſein Zeitalter einen Enthuſiasmus für die antike Schönheit, eine Ehrfurcht für das Studium, die den Charakter deſſelben erneuten und den Charakter aller künftigen Zeiten beſtimmten. Gewiſſermaßen im Namen des dank-

baren Europa's wurde Petrarca von Roms Senator am 8. April 1341 auf dem Capitol gekrönt; und dieſer Triumph, der glorreichſte, der noch je einem Menſchen zuerkannt worden, war nicht unverhältnißmäßig zu dem Einfluß, den dieſer große Dichter auf die nachfolgenden Geſchlechter gehabt hat.

Elftes Kapitel.

Boccaccio; italieniſche Literatur am Ende des vierzehnten und während des funfzehnten Jahrhunderts.

Ein ſchönes Jahrhundert für die italieniſche Literatur war das vierzehnte, ein Jahrhundert, welches dem menſchlichen Geiſt Ehre macht, ein Jahrhundert, in welchem mehr als in irgend einem andern ſich die ſchöpferiſche Kraft des Genie's entfaltete. Bei den andern Nationen, in den andern Sprachen gab es auch eine aufkeimende Literatur; die Poeſien, welche aus dieſem Zeitraume übrig ſind, haben den Reiz, welcher der Jugend der Nationen eigen iſt, Naivetät, Fülle, zuweilen Blüthe der Phantaſie; aber ſie gehören dem ganzen Zeitalter an, und nicht einzigen Individuen; die Lieder des ſüdlichen Frankreichs, die Ritterromane des nördlichen, die Romanzen der Spanier, die Hirtengedichte der Portugieſen tragen einen Nationalcharakter, der uns den Geiſt und die Sitten der Zeit kenntlich und oft liebenswürdig macht; aber ſie ergreifen uns nicht wie das Werk eines mächtigen Geiſtes und feſſeln uns nicht an einen einzelnen Menſchen. Nicht ſo mit Italien; die Geiſtescultur war hier wenigſtens eben ſo weit wie in Frankreich und Spanien vorgerückt; aber über eine Menge Gleicher ragen, wie drei Thürme, drei wunderbare Männer hervor, welche, jeder in ſeiner Art, ihrer Sprache eine neue Gewalt gegeben, welche Muſter hinter-

laſſen, die alle andere Völker nachzuahmen ſich beeifert, und welche ſich Denkmäler errichtet haben, die noch die entfernteſte Nachkommenſchaft mit Bewunderung betrachten wird. Dante, am Anfange des Jahrhunderts, gab Europa das erſte große Gedicht, das es ſeit ſeiner Wiedergeburt empfangen hat, das erſte, das man mit den alten Epopöien vergleichen konnte; Petrarca ſchuf die neue lyriſche Poeſie; Boccaccio die neue, harmoniſche, geſchmeidige, leichte und für die erhabenſten Gegenſtände wie für die muthwilligſten geeignete Proſa. Das letzte Mitglied dieſes erlauchten Triumvirats hat freilich die beiden andern nicht erreicht, weil die Gattung, deren Schöpfer er war, minder erhaben iſt, weil das Verdienſt, die Sprache des gemeinen Lebens zu bilden, minder das Werk des Genie's zu ſein ſcheint, und vielleicht auch, weil ſein bei weiten beſtes Werk durch ein Gemiſch von Unſittlichkeit befleckt iſt, und ſich bei ihm zu dem Rufe der Zierlichkeit der Ruf einer zu freien Heiterkeit geſellt hat. Allein die Geiſteskraft, welche erfodert wird, um zu fühlen, wie der wahre Adel, die Reinheit, die Harmonie der Proſa beſchaffen ſein müſſe, als davon noch kein Muſter vorhanden war, nicht allein nicht im Italieniſchen, ſondern in keiner von den damals geſprochenen Sprachen, iſt nicht minder außerordentlich, als diejenige, deren es bedurfte, um der erhabenen Poeſie ihre Begeiſterung zugleich mit ihren Regeln zu geben.

Giovanni Boccaccio, geboren zu Paris im Jahre 1313, war der natürliche Sohn eines Kaufmanns von Florenz, oder vielmehr von Certeldo, einem kleinen Schloſſe in Val di Elſa, das von Florenz abhängig war. Sein Vater beſtimmte ihn für den Handel, ließ ihm aber zuvor eine gelehrte Erziehung geben. In einem Alter von ſieben Jahren zeigte Boccaccio ſeine Neigung für die Wiſſenſchaften und begann Verſe zu machen, während er den äußerſten Widerwillen gegen die Geſchäfte bewies. Er ſträubte ſich auf gleiche Weiſe gegen die Erlernung der Handlung wie gegen das Studium

des kanoniſchen Rechts das er nach ſeines Vaters Willen beginnen ſollte. Indeß machte er, um ihn zufrieden zu ſtellen, mehrere Reiſen; aber er brachte von denſelben, ſtatt der Neigung für Geſchäfte, die man ihm einzuflößen gehofft hatte, umfaſſendere Kenntniſſe und mehr Neigung für das Studiren zurück. Er erlangte endlich die Erlaubniß, ſich einzig der literariſchen Laufbahn zu widmen; er ließ ſich zu Neapel nieder, wo der König Robert den Wiſſenſchaften einen mächtigen Schutz verlieh: er ging an alle Kenntniſſe, welche damals gelehrt wurden; er lernte auch die erſten Anfangsgründe des Griechiſchen, das man in Calabrien noch ſprach, das aber kaum die Gelehrten ſtudirten; er wohnte im Jahre 1341 der ruhmvollen Prüfung Petrarca's bei, die ſeiner Krönung zu Rom voranging, und ſeitdem verband er ſich mit dieſem großen Dichter durch eine Freundſchaft, die bis an das Ende ihres Lebens dauerte. Zu derſelben Zeit faßte Boccaccio, der von einer ſehr feinen Geſtalt, von einem ſehr lebhaften und ſehr angenehmen Geiſte war, und das Vergnügen leidenſchaftlich liebte, eine Neigung für eine natürliche Tochter des Königs Robert, Namens Maria, welche ſeit ſieben oder acht Jahren mit einem neapolitaniſchen Edelmann verheirathet war, und welche er in ſeinen Schriften unter dem Namen Fiammetta gefeiert hat. Man muß in ſeiner Liebe zu ihr nicht die Reinheit noch die Zartheit der Liebe Petrarca's für Laura ſuchen. Die Prinzeſſin Maria war an dem verderbteſten Hofe Italiens auferzogen worden; ſie hatte den Geiſt deſſelben angenommen, und ihrem unlautern Geſchmack muß man alles beimeſſen, was man am meiſten im Decamerone, einem von Boccaccio auf ihren Befehl und ihr zu gefallen verfaßten Werke, tadelt. Seiner Seits liebte Boccaccio ſie vielleicht eben ſo ſehr aus Eitelkeit als aus einem wahren Gefühl; obgleich ſie durch Schönheit, Anmuth und Geiſt eben ſo ſehr wie durch den Rang ausgezeichnet war, ſo ſieht man doch nicht, daß ſie einen großen Einfluß auf ſein Leben ausgeübt hat, und Boccaccio's Be-

tragen giebt ebenſo wenig wie ſeine Schriften ein wahrhaft ergriffenes Herz oder eine innige Neigung zu erkennen. Boccaccio verließ im J. 1342 Neapel, um nach Florenz zurückzukehren; er ging 1344 wieder dahin, und kam von dort im J. 1350 zum letztenmale zurück. Nunmehr ließ er ſich in ſeinem Vaterlande nieder, wo ſein Ruf ihm ſchon einen ausgezeichneten Rang angewieſen hatte. Seit dem war ſein Leben zwiſchen öffentlichen Aemtern, beſonders den Geſandtſchaften, womit er beauftragt wurde, den Pflichten der Freundſchaft für Petrarca, gegen den ſeine Anhänglichkeit immer zärtlicher ward, und den anhaltenden und unermüdlichen Arbeiten, denen er ſich für die Förderung der Wiſſenſchaften widmete, als Aufſuchung der Handſchriften, Erklärung des Alterthums, Einführung der griechiſchen Sprache in Italien und Abfaſſung ſeiner zahlreichen Werke, getheilt. Er nahm das geiſtliche Kleid im Jahre 1361, und ſtarb zu Certaldo in dem Hauſe ſeiner Väter, am 21. December 1375, in einem Alter von zweiundſechzig Jahren.

Der Decameron, das Werk, welchem Boccaccio heut ſeinen höchſten Ruhm verdankt, iſt eine Sammlung von hundert Novellen, die er auf eine ſinnreiche Weiſe zuſammengeſtellt hat, indem er erdichtet, daß während der ſchrecklichen Peſt von 1348 eine Geſellſchaft von jungen, verſtändigen und geiſtreichen Frauen und Männern, die ſich auf ein reizendes Landgut zurückgezogen, um die Anſteckung zu vermeiden, ſich das Geſetz aufgelegt haben, während zehn Tagen jeder jeden Tag eine Novelle zu erzählen. Die Geſellſchaft beſtand aus zehn Perſonen, und demnach ſind der Novellen hundert. Die Beſchreibung der lieblichen Landſitze von Florenz, wo dieſe fröhlichen Einſiedler ſich niedergelaſſen hatten, ihrer Spaziergänge, ihrer Feſte, ihrer Mahle, hat dem Boccaccio Gelegenheit gegeben, den ganzen Reichthum der geſchmeidigſten und anmuthvollſten Schreibart zu entfalten. Die Novellen, die mit einer unendlichen

Kunſt, was den Gegenſtand und die Art und Weiſe betrifft, von den rührendſten und zärtlichſten bis zu den ſcherzhafteſten und unglücklicher Weiſe auch bis zu den ausgelaſſenſten abwechſeln, haben ſein Talent, in jedem Ton und in jeder Gattung zu erzählen, entwickelt; die Beſchreibung der Peſt von Florenz, welche zur Einleitung dient, iſt unter die ſchönſten hiſtoriſchen Gemälde geſetzt worden, die irgend ein Jahrhundert uns aufbehalten hat. Die vollkommene Wahrheit der Beſchreibung, die Wahl ſolcher Nebenumſtände, welche den tiefſten Eindruck machen können, und welche, indem ſie die entſetzlichſten Gegenſtände vor Augen bringen, doch keinen Widerwillen erregen; die Rührung des Schriftſtellers, die unaufhörlich durchſcheint, ohne im geringſten zur Schau getragen zu werden, geben dieſem Stücke die wahre hiſtoriſche Beredſamkeit, diejenige, die im Thucydides die Beſchreibung der athenienſiſchen Peſt belebt. Boccaccio hatte dieſes Muſter vor Augen, aber noch gegenwärtiger hatte er in ſeinem Geiſte die Ereigniſſe, deren Zeuge er geweſen; und es war die treue Darſtellung deſſen, was er geſehn hatte, nicht die claſſiſche Nachahmung, was am ſchönſten ſein Talent entwickelte.

Noch iſt gar wohl bemerkenswerth dieſe hochernſte Einkleidung für eine ſo leichtfertige Geiſtesfrucht; dieſer ſo nahe, ſo drohende, alle Augenblicke ſo gegenwärtige Tod, welcher einen Rauſch des Lebens hervorbringt; dieſes leidenſchaftliche Bedürfniß des Menſchen, ſich zu zerſtreuen im Schmerz; und dieſer Strom von Fröhlichkeit, der in ſeinem Herzen entſpringt in dem Augenblick, wo es nach allen äußeren Umſtänden ſcheinen ſollte, daß er verſiegen müſſe. Man bildet ſich oft ein, daß man ſich mit ſchwermüthigen Gegenſtänden beſchäftigen müſſe, damit ſie in Uebereinſtimmung ſeien mit der Trauer, die man in der Tiefe des Herzens fühlt; dies beweiſ't, daß man noch nicht wahrhaft von dem Gewicht der Leiden niedergedrückt worden. Wenn man aus Erfahrung kennen gelernt hat, welches die Schmerzen

des Lebens ſind, ſo lernt man auch, wie man mit ihnen kämpfen, wie man die Einbildungskraft zu Hülfe rufen muß, um den Dolch des Gefühls abzuſtumpfen, wie man, um ſie zu zerſtreun, mit ſeinen Leiden ſcherzen, und ſich überhaupt gleich einem Kranken behandeln muß, dem man alles erſpart, was ihn zurückführt zu dem Andenken an ſein Uebel.

Was die Erzählungen ſelbſt betrifft, ſo würde es ſchwer ſein, ſie durch Auszüge kennen zu lehren, und noch ſchwieriger, durch eine Ueberſetzung ein Verdienſt fühlbar zu machen, das ſeinem Weſen nach in der Sprache beruht. Was Boccaccio's Ruhm gemacht hat, iſt die vollkommne Reinheit des Ausdrucks, die Eleganz, Anmuth und vor allen die Naivetät, welche Eigenſchaften vereinigt das höchſte Verdienſt der Erzählung und der eigenthümliche Reiz der italieniſchen Sprache ſind. Unglücklicher Weiſe hat ſich Boccaccio nicht dieſelbe Reinheit in den Ideen und Bildern, wie in der Sprache, die er gebrauchte, vorgeſchrieben. Die Form ſeines Werks iſt leicht und tändelnd; er hat eine große Menge galanter Geſchichten eingeſtreut; er hat mit vollen Händen den Spott auf betrogne Ehemänner, auf verderbte und verderbende Mönche, auf Dinge, die er ſelbſt dennoch als heilig betrachtete, einer Seits auf die Moral, andrer Seits auf den Gottesdienſt, geworfen, und ſich dadurch einen mit ſeinem eignen Leben wenig übereinſtimmenden Ruf erworben. Indeß iſt der Decamerone, der gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts (1352 oder 53), als Boccaccio wenigſtens neununddreißig Jahre alt war, erſchien, in Italien frei in Umlauf geweſen und nach der Erfindung der Buchdruckerkunſt gedruckt worden, bis zur Kirchenverſammlung von Trient, die ihn in der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts verbot. Auf das Anſuchen des Großherzogs von Toscana, und nach zwei merkwürdigen Unterhandlungen zwiſchen dieſem Fürſten und den Päpſten Pius V. und Sixtus

V. wurde der Decamerone, verbeſſert und beſchnitten, im J. 1573 und 1582 wieder gedruckt.

Mehrere von den Erzählungen des Boccaccio ſcheinen aus Volksgeſchichten oder von wirklichen Ereigniſſen hergenommen: man findet die Originale von einigen in den alten franzöſiſchen Mährchen, von andern in der italieniſchen Sammlung der hundert alten Novellen, noch von andern in einem indiſchen Roman, der in alle Sprachen des Orients übergegangen und ſchon im zwölften Jahrhundert unter dem Namen Dolopathos oder der König und die ſieben Weiſen ins Lateiniſche überſetzt worden war. Die Erfindung iſt in dieſer Gattung nicht minder ſelten als in jeder andern; und dieſelben Erzählungen, die Boccaccio vielleicht an den fröhlichen Höfen der Fürſten oder an den Straßenecken der Städte geſammelt hatte, ſind uns in allen europäiſchen Sprachen wiederholt worden; in Verſe gebracht von den erſten Dichtern Frankreichs und Englands haben ſie drei oder vier Nachfolgern Boccaccio's einen Ruf erworben. Wenn indeß der Letztere auf die Erfindung der Geſchichten ſelbſt nicht ſtolz ſein kann, ſo hat er die Erfindung der Gattung für ſich. Man hatte vorher Erzählungen gemacht, um zu lachen: er war der erſte, der ſie in die Literatur verſetzte; und durch die Eleganz des Vortrags, durch das richtige Verhältniß in allen Theilen ſeiner Geſchichten, durch den Reiz der Details fügte er den poetiſchen Genuß, den Genuß der Kunſt zu dem gemeinern Vergnügen, das die erſten Erzähler erweckt hatten.

Ein Roman von Boccaccio, die Fiammetta, iſt nächſt ſeinen Erzählungen dasjenige ſeiner Werke, das den meiſten Ruf hat. Boccaccio kann als der erſte Erfinder des Liebesromans angeſehn werden. Dieſe Gattung von Schriften war dem Alterthum durchaus unbekannt geweſen. Die Griechen von Byzanz hatten zwar einige Romane, von denen uns ſpätere Kunde geworden; aber es giebt keinen Grund zu glauben, daß Boccaccio ſie je geſehen, oder wenn

er auch Kenntniß davon gehabt, daß er Werke der Phantaſie, die ſo lange nach dem Verfall der ſchönen Literatur erfunden worden, habe nachahmen wollen. Die Ritterromane der Franzoſen, von denen wir geſprochen, ſtanden allerdings in Beziehung mit der Gattung, deren Schöpfer Boccaccio war; dieſer aber nahm, ſtatt nach wunderbaren Ereigniſſen zu greifen, um der Phantaſie zu ſchmeicheln, alle ſeine Hülfsmittel aus dem menſchlichen Herzen und der Leidenſchaft. Fiammetta iſt eine Dame aus dem höchſten Adel von Neapel, die ihre Liebe und ihre Leiden erzählt; immer ſpricht ſie, und nie erſcheint der Verfaſſer. Die Begebenheiten ſind wenig abwechſelnd: ſtatt dem Schluſſe entgegen zu gehn, ziehen ſie ſich in die Länge; aber die Liebe iſt mit einem Feuer, mit einer Sehnſucht ausgedrückt, wie kein andrer italieniſcher Schriftſteller ſie durchzuführen gewußt hat. Man fühlt, daß Fiammetta von der Gluth verzehrt wird, die ſie ausdrückt, und obgleich ſie mit der Phädra in keiner Beziehung ſteht, ſo bietet ſich dieſe doch dem Gedächtniſſe dar, denn in der einen wie in der andern:

„C'eſt Vénus toute entière à sa proie attachée.“

Boccaccio hatte die Gewohnheit, unter dem Namen Fiammetta die Prinzeſſin Maria, den Gegenſtand ſeiner Liebe, darzuſtellen. Der Ort der Scene zu Neapel, der Rang der Geliebten und mehrere Umſtände noch möchten auf den Gedanken führen, daß auch in dieſem Roman Boccaccio, ſeine eigne Liebe unter dieſem Namen halb und halb verborgen habe. Aber in dieſem Fall iſt es ſehr ſeltſam, daß er der Frau die bei weiten ſchönſte Rolle giebt, daß er die ungezügelte Liebe der Fiammetta und die Untreue des Pamphilo in einem Buche ſchildert, das er ſeiner Geliebten widmen will, überhaupt daß er dem Publicum Begebenheiten enthüllt, von denen vielleicht ſein Leben und ſeine Ehre abhingen.

Es giebt viele Geſpräche in der Fiammetta, und oft kann man ihnen Breite vorwerfen; beſonders wird man durch die ſcholaſtiſche Art der Sprechenden zu räſonniren,

die niemals einen Beweis zurücklaſſen wollen, ermüdet. Heut zu Tage iſt ſie in ihrem Weſen langweilig, damals war ſie die nothwendige Folge der allgemeinen Erziehung und der Pedanterei, die man bewunderte. Ein andrer ſeltſamerer Fehler des Romans des Boccaccio iſt die Vermiſchung der alten Mythologie und der chriſtlichen Religion. Fiammetta, die ihren Pamphilo zum erſtenmale in der Meſſe in einer katholiſchen Kirche geſehn hatte, wird, ihn anzuhören, durch eine Erſcheinung der Venus beſtimmt, und die ganze Erzählung hindurch werden die Sitten und der Glaube der Alten und Neuern beſtändig vermengt. Man hatte wohl auch bei den Romanenſchreibern und in den Volksmährchen des Mittelalters eine Vermiſchung beider Religionen geſehn, ſo oft die Trouveren verſucht hatten, das Alterthum zu ſchildern. Dieſe unwiſſenden Leute konnten keine andre Wirklichkeit begreifen als diejenige, die ſie kannten, und gaben allem, was man ſie von der alten Mythologie gelehrt hatte, einen Anſtrich des Chriſtenthums. Aber diejenigen, die das Studium der Claſſiker wiederherſtellten, und Boccaccio an ihrer Spitze, machten dieſe Miſchung auf ganz andre Weiſe. Sie legten den heidniſchen Göttern Leben, Macht und Thätigkeit bei. Gewohnt, nichts als die claſſiſchen Alten zu bewundern, brachten ſie ſtets den Gegenſtand ihrer Studien, die Geſtalten und Maſchienen, an welche ſie gewöhnt waren, ſelbſt mitten in den Werken wieder zum Vorſchein, die ſie ganz aus ihrem Innern ſchöpften.

Boccaccio hat einen andern, viel längern und viel weniger gekannten Roman als ſeine Fiammetta geſchrieben. Er iſt Filocopo betitelt und enthält die Abentheuer von Flos und Blancflos, den Helden eines alten Ritterromans, den Boccaccio nur umgearbeitet hat. Die Vermiſchung der beiden Mythologien ſcheint hier auf eine ſyſtematiſchere Art geſchehn zu ſein als in der Fiammetta. Boccaccio ſpricht von der neuen Religion, indem er ſtets die Namen der alten braucht. Wenn er auf den Krieg zwiſchen Manfred von Si-

cilien und Carl von Anjou anſpielt, ſtellt er den Papſt als Oberprieſter der Juno und als aufgereizt von dieſer Göttin dar, die an dem letzten Sprößling der Kaiſer die alten der Dido vom Aeneas zugefügten Unbilden rächen will; weiterhin ſpricht er von der Menſchwerdung des Sohnes Jupiters, auf die Erde geſandt, um ſie umzugeſtalten und zu erlöſen; er richtet an Jupiter ſelbſt ſein Gebet; kurz er ſcheint ſich zu bemühn, beide Religionen zu vermengen, und zu zeigen, daß auch unter verſchiednen Namen die Gottesverehrung eine und dieſelbe iſt. Ich weiß nicht, ob eine literariſche Bedenklichkeit den Boccaccio auf die Meinung brachte, daß er in einem Werke des Geſchmacks nicht Namen brauchen dürfe, welche die Schriftſteller des auguſteiſchen Zeitalters nicht gebraucht hatten, oder ob im Gegentheil ein noch ſeltſameres religiöſes Bedenken ihm verbot, in die Dichtungen, die er zum Vergnügen erfand, den Namen der Gottheit einzumiſchen; in dem einen wie in dem andern Fall iſt ſeine poetiſche Religion gar ſonderbar und ſcheint heut zu Tage eine Entweihung. Im Filocopo ſind viel mehr Abentheuer, viel mehr Mannichfaltigkeit, aber weniger Leidenſchaft als in der Fiammetta; die Lectüre deſſelben wird oft ſelbſt durch die Sorgfalt beſchwerlich gemacht, die Boccaccio angewandt hat, dem Style Wohlklang und den Perioden Rundung zu geben. Dieſe poetiſche Proſa läßt nicht die Mühe des Schriftſtellers und ſein zuweilen gekünſteltes Beſtreben vergeſſen.

Boccaccio hat uns auch zwei heroiſche Gedichte, la Teseide und il Filostrato, hinterlaſſen; weder das eine, noch das andre hat einen großen Ruf erlangt; beide ſind heutiges Tags faſt vergeſſen; ſie verdienen indeß als die erſten Verſuche in der alten epiſchen Gattung in Erinnerung gebracht zu werden, die ſeit dem Umſturz des römiſchen Reichs in Europa gemacht worden. Zwar hatte Petrarca in ſeinem Gedichte Africa verſucht, mit Virgil zu wetteifern, aber er hatte es lateiniſch geſchrieben: überdies war er nur bedacht geweſen, die Geſchichte in froſtige Hexameter zu über-

ſetzen und hatte nicht vermocht, ſie mit irgend einem andern dichteriſchen Reiz zu bekleiden als dem Abſchnitt der Verſe. Boccaccio hingegen fühlte, daß das Leben eines epiſchen Gedichts ſich in dem Intereſſe, in dem Wunderbaren, in der Erfindung finden müſſe; er überſchritt ſein Ziel, er ſchrieb vielmehr Romane als Gedichte; aber ſelbſt dadurch zeigte er ſeinen Nachfolgern, welchen Weg ſie nehmen müßten.

Die beiden Gedichte Boccaccio's machen noch in einer andern Hinſicht Epoche in der Geſchichte der epiſchen Poeſie: beide ſind in Ottave-rime oder in jener Gattung von achtzeiligen Strophen geſchrieben, die nachher in allen italieniſchen, ſpaniſchen und portugieſiſchen Epopöien gebraucht worden. Boccaccio war der Erfinder derſelben. Er fand, daß die von Dante gebrauchten Terze-rime dem Dichter zu großen Zwang auferlegten und durch ihre ſtete Verkettung die Aufmerkſamkeit des Leſers zu ſehr in Spannung hielten. Alle andern regelmäßigen Formen der Verſification waren der lyriſchen Dichtkunſt angeeignet, und die Verſe, die keiner regelmäßigen Verkettung unterworfen waren, ſchienen dem zarten Ohre der Italiener nicht eben poetiſch. Die Strophe, die Boccaccio erfand, beſteht aus ſechs Verſen, die ſich um zwei Reime verſchränken und denen ein Diſtichon folgt. Man findet vor ihm auch Ottaven, aber von andrer Form. *)

*) Die Sicilianer haben in ihren alten Poeſien Strophen von acht, um zwei Reime verſchränkten Verſen gehabt. Die Caſtilianer haben ſeit dem dreizehnten Jahrhundert Ottaven von drei Reimen, und ein merkwürdiges Werk Alphons des X., Königs von Caſtilien, auf das wir zurückkommen werden, iſt in dieſem Versmaaße geſchrieben. Aber dieſe Ottaven ſind in zwei Quadrains zerſchnitten und ſo gereimt: 1, 2, 2, 1; 1, 3, 3, 1. Die von Boccaccio erfundne Form, 1, 2; 1, 2; 1, 2, 3, 3; hat ſelbſt in Caſtilien den Vorzug erhalten. Als Beiſpiel dieſer Versart und der Manier des Boccaccio füge ich hier den Anfang der Theſeide hinzu:

Die lateiniſchen Werke des Boccaccio ſind von bedeutendem Umfang und haben einſt mächtig beigetragen zur Beförderung der Studien; die beiden berühmteſten ſind eine Abhandlung über die Genealogie der Götter und eine andre über die Berge, Wälder und Flüſſe; in der erſtern ſetzte er

---

O sorelle Castalie, che nel monte
Elacona contente dimorate,
D' intorno al saggio Gorgoneo fonte,
Sotto esso l' ombra delle frondi amate
Da Febo, dalle quali ancor la fronte
Spero d' ornarmi, sol che 'l concediate;
Le sante orecchie a miei preghi porgete
E quelli udite come voi dovete.

E' m' è venuta voglia, con pietosa
Rima, di scrivere una storia antica,
Tanto negli anni riposta e nascosa
Che latin autor non par che ne dica,
Per quel ch' io senta, al libbro alcuna cosa.
Dunque sì fate, che la mia fatica
Sia gratiosa a chi ne fia lettore,
O in altra maniera ascoltatore.

Siate presenti, o Marte rubicondo
Nelle tue armi rigido e feroce,
E tu, madre d' amor col tuo giocondo
E lieto aspetto, e' l tuo figliol veloce,
Co' dardi sol possente a tutto 'l mondo,
E sostenete la mano e la voce
Di me, che 'ntendo i vostri affetti dire,
Con poco bene e pien d' assai martire.

Die Theſeide wurde von dem Vater der engliſchen Poeſie, Chaucer, in engliſche Verſe überſetzt. Da dieſe Ueberſetzung für gewöhnliche Leſer faſt nicht mehr verſtändlich war, arbeitete Dryden ſie um, und ſein Gedicht, Palamon and Arcite betitelt, machte einiges Glück. Aber unwahrſcheinliche Leidenſchaften, unerklärliche Begebenheiten und lange und ermüdende Beſchreibungen machen die Theſeide zu einer gleich beſchwerlichen Lectüre im Italieniſchen und Engliſchen.

mit Klarheit die ganze alte Mythologie auseinander; in der zweiten berichtigte er die Geographie, die noch ſehr ſchlecht gekannt wurde. Dieſe beiden Werke werden heutiges Tags vernachläſſigt, weil die Auffindung einer großen Menge damals noch unbekannter Handſchriften, und die Leichtigkeit, die aus der Buchdruckerkunſt für die Studien entſteht, erlaubt haben, die Kenntniß des Alterthums viel weiter zu bringen. Zu der Zeit, wo ſie geſchrieben wurden, waren ſie gleich ausgezeichnet durch den Umfang der Kenntniſſe, durch die Methode und die Klarheit. Der Styl derſelben iſt bei weiten nicht ſo rein und elegant als der Styl des Petrarca.

Aber wenn der Ruhm nur an den italieniſchen Poeſien Petrarca's und den Novellen Boccaccio's haftet, ſo muß unſre Dankbarkeit gegen dieſe beiden großen Männer auf ganz andern Gründen beruhn; ſie fühlten lebhafter als irgend jemand jenen Enthuſiasmus für das ſchöne Alterthum, ohne welchen es nicht gelungen wäre, daſſelbe gehörig kennen zu lernen; ſie widmeten ein langes und arbeitſames Leben dem Studium und der Unterſuchung der Handſchriften. Die Meiſterwerke der Alten waren in den Archiven einiger Klöſter vergraben, in großen Entfernungen zerſtreut, incorrect und unvollſtändig, ohne Anmerkungen, Regiſter, Randgloſſen und alle jene Hülfsmittel, wodurch die Buchdruckerkunſt für uns die Lectüre der Werke erleichtert hat, und mit denen wir nicht vertraut ſind, ohne alle jene Hülfsmittel, welche nur vorgängige Studien oder die Vergleichung der Originale unter ſich liefern. Es bedurfte einer unbegreiflichen Geiſteskraft, um in einer Schrift Cicero's zum Beiſpiel, ohne Titel und Anfang, alles das aufzufinden, was den Verfaſſer, die Geſchichtsperiode, wann ſie geſchrieben worden, die Umſtände, die ſie bedingt hatten, aufzufinden, um die zahlreichen Fehler der Abſchreiber zu verbeſſern, um die Lücken zu erkennen, die, indem ſie ſich am häufigſten am Anfang und am Ende zeigten, weder den Titel

noch die Eintheilungen, noch das Endreſultat, noch irgend etwas von dem erkennen ließen, was bei einer Lectüre zur Richtſchnur dienen kann; kurz, um herauszubringen, wie eine zu Heidelberg gefundene Handſchrift diejenige, die man zu Neapel entdeckte, ergänzen könne. Wirklich geſchah es durch lange Reiſen, daß die Gelehrten ſich unterrichteten; eine Handſchrift mit dem Grade von Genauigkeit copiren, der erfodert wurde, damit ſie als Beleg dienen konnte, war etwas ſehr langwieriges und koſtſpieliges; auch galt eine Bibliothek von zwei oder dreihundert Bänden für ſehr zahlreich, und man mußte in weiter Ferne die Fortſetzung eines Buchs ſuchen, das man in ſeiner Nähe angefangen hatte.

Petrarca und Boccaccio copirten und ließen copiren auf ihren beſtändigen Reiſen die Claſſiker, die ſie auf ihrem Wege zerſtreut antrafen. Der erſtere hatte ſich unter andern vorgeſetzt, alle Werke Cicero's zu ſammeln, und es gelang ihm erſt nach langen Jahren; der zweite lehrte die Italiener das Griechiſche zu einem wahrhaft literariſchen Zweck ſtudiren, nicht für das Handelsintereſſe oder zu gelehrten Ueberſetzungen, ſondern um ſeinen Geiſt zu bilden und ſeine Kenntniſſe über jene zweite Hälfte des Alterthums zu verbreiten, die bis dahin ſeinen Landsleuten verborgen geblieben war. Er bewirkte die Stiftung eines Lehrſtuhls der griechiſchen Sprache zu Florenz; er führte ſelbſt einen der gelehrteſten Griechen von Conſtantinopel, Leontius Pilatus, dort hin und ſetzte ihn ein; er nahm ihn in ſein Haus, obgleich es ein mürriſcher und unfreundlicher Mann war; er ließ ihn während der ganzen Zeit, die dieſer Lehrer in Florenz verbleiben wollte, an ſeinem Tiſche ſpeiſen; er ſchrieb ſich zuerſt unter ſeine Schüler ein; er ließ auf ſeine Koſten aus Griechenland alle griechiſchen Handſchriften kommen, die ſich in Florenz verbreiteten und in den Lehrſtunden des Leontius Pilatus gebraucht wurden; denn der Unterricht geſchah damals vorzüglich durch lautes Vorleſen mit Erklärungen, und ein Buch, von dem man in den meiſten Fällen nur eine einzige Abſchrift hatte,

mußte mehrern tauſend Schülern zu gleicher Zeit zum Gebrauch dienen.

Ein unendlicher Abſtand iſt zwiſchen den drei großen Männern, deren Werke wir eben durchgegangen ſind, und ſelbſt denjenigen ihrer Zeitgenoſſen, die noch heutiges Tags einigen Ruf behalten haben; auch werden wir kaum und nur ſo lange bei ihnen verweilen, um ihr Daſein und den Zeitraum, welchem ſie angehören, bemerkbar zu machen. Die größten in meinen Augen ſind die drei florentiniſchen Geſchichtſchreiber, welche den Namen Villani führen: Giovanni, der ältere, welcher an der erſten Peſt im J. 1348; Matteo, ſein Bruder, der im J. 1361 an der zweiten Peſt ſtarb, und Filippo, des Matteo Sohn, welcher die Geſchichte ſeines Vaters bis zum J. 1364 fortſetzte und ſpäter eine florentiniſche Literärgeſchichte, das erſte Unternehmen der Art in neuern Zeiten, ſchrieb. Aber in einem andern Werke habe ich meine Verehrung dieſen drei großen Männern dargebracht, welche durch mehr als ein Jahrhundert meine treuen Führer für die Geſchichte Italiens geweſen, und welche durch ihre Aufrichtigkeit, ihre Redlichkeit, ihre alterthümliche Freimüthigkeit, ihre Anhänglichkeit an Tugend, an Freiheit, an allem, was es Großes und Edles auf Erden giebt, mir eine perſönliche Zuneigung eingeflößt hatten; ſo daß ich mit dem Schmerz, womit man ſich von alten Freunden trennt, von ihnen ſchied, um ohne ſie meine ſchwierige Reiſe fortzuſetzen.

Zwei Dichter theilten in dieſem Jahrhundert mit Petrarca die Ehre der Dichterkrone, Zanobi di Strada, welchen Kaiſer Carl IV. ſelbſt zu Piſa im J. 1355 mit großer Pracht krönte: ſeine Verſe beſitzt man nicht mehr; und Coluccio Salutati, Secretär der florentiniſchen Republik, einer der reinſten Lateiner und beredteſten Staatsmänner, welche Italien in dieſem Jahrhundert hervorgebracht hat. Aber der Letztere genoß nicht dieſer Ehre, die ihm auf die Bitte der Florentiner von dem Kaiſer war bewilligt worden; Co-

luccio ſtarb im J. 1406, in einem Alter von ſechsundſiebzig Jahren, vor dem für die Feierlichkeit beſtimmten Tage; und dieſe rühmliche Krone wurde auf ſein Grab gelegt, wie ſie ſpäter auch das Grab des Taſſo ſchmückte.

Unter den Proſaikern iſt Franco Sacchetti, geboren zu Florenz gegen das J. 1335 und geſtorben vor dem Ende des Jahrhunderts, nachdem er die erſten Aemter in ſeiner Republik bekleidet hatte, derjenige von den toſcaniſchen Schriftſtellern, der ſich am meiſten dem Boccaccio nähert. Er hat ihn in ſeinen Novellen nachgeahmt, wie er Petrarca in ſeinen lyriſchen Poeſien nachgeahmt hatte; aber dieſe letztern ſind nicht gedruckt, während man von ſeinen Erzählungen mehrere Ausgaben hat. Welches Lob man übrigens der Reinheit und Eleganz ſeines Styls ertheilen mag, ich finde ihn mehr lehrreich, um ihn über die Sitten ſeiner Zeit zu Rathe zu ziehn, als anziehend durch ſeine Fröhlichkeit, ſelbſt wo er am ſcherzhafteſten zu ſein glaubt. Er erzählt in ſeinen zweihundert achtundfunfzig Novellen faſt immer Ereigniſſe aus ſeiner Zeit und Umgebung: es ſind Anekdoten aus dem Familienkreiſe, kleine Vorfälle in der Hauswirthſchaft, die mir im Allgemeinen wenig ergötzlich ſcheinen; zuweilen Schelmereien, die nicht eben gewandt, Scherze, die nicht eben fein ſind, und man iſt oft höchlich erſtaunt zu ſehn, daß ein Witzkopf, der ein Geſchäft daraus macht, ſich für überwunden bekennt durch ein treffendes Wort, das ihm ein Kind oder ein Tölpel geſagt hat, und das uns nicht ſonderliche Bewunderung abnöthigt. Wenn man dieſe Novellen geleſen hat, kann man nicht umhin zu folgern, daß die Converſationskunſt im vierzehnten Jahrhundert nicht ſo ſchnelle Fortſchritte gemacht hatte wie die andern ſchönen Künſte, und daß jenen großen Männern, denen wir ſo viel Meiſterwerke verdanken, ſich im Geſpräch nicht ſo gut zuhörte als Leuten, die ihnen nicht gleich ſtanden.

Zwei Dichter von einigem Verdienſt nahmen den Dante zum Muſter und verfaßten wie er in Terze-rime lange,

halb beſchreibende, halb wiſſenſchaftliche Allegorien. Fazio degli Uberti unternahm in dem Dettamondo die Beſchreibung des Weltalls, deſſen verſchiedne Theile perſonifizirt der Reihe nach ihre Geſchichte erzählen; Federigo Frezzi, Biſchof von Folingo, der im J. 1416 auf der Kirchenverſammlung von Conſtanz ſtarb, hat in ſeinem Quadriregio die vier Reiche der Liebe, des Satans, der Laſter und der Tugenden beſchrieben. Der eine wie der andre dieſer Dichter hat oft glückliche Verſe, die des Dante nicht unwürdig ſind: aber welchen Begriff machten ſie ſich von den Werken des Genie's, da ſie glaubten, daß die göttliche Komödie nicht eine einzige Erfindung, ſondern eine Gattung ſei, worin ſich jeder verſuchen könne.

Das leidenſchaftliche Studium des Alterthums, wovon Petrarca und Boccaccio das Beiſpiel gegeben hatten, verzögerte indeß auf eine ganz außerordentliche Weiſe die italieniſche Literatur und brachte die Sprache zurück. Italien ruhte, nachdem es ſeine drei erſten Claſſiker hervorgebracht, ein ganzes Jahrhundert. Während dieſer Zeit machte die Gelehrſamkeit erſtaunliche Fortſchritte und verbreiteten ſich die Kenntniſſe auf eine viel allgemeinere Art, aber ſie blieben dabei unergiebig. Der Geiſt hatte ſeine ganze Thätigkeit, der literariſche Ruhm ſeinen vollen Glanz noch; aber das beharrliche Studium der Alten hatte den Schriftſtellern alle Originalität geraubt. Statt eine neue Sprache zu vervollkommnen, und ſie mit Meiſterwerken zu bereichern, die mit den neuern Sitten und Begriffen übereinſtimmten, hatte man ſich nur bemüht, die alten Muſter knechtiſch nachzubilden. Die zu ängſtliche Nachahmung zerſtörte auf dieſe Weiſe allen Erfindungsgeiſt, und die berühmteſten Gelehrten lieferten als Werke der Beredſamkeit nur ſchulgerechte Ausarbeitungen. Je mehr ein Mann durch ſeinen Rang oder durch ſeine Talente geſchickt war, ſich einen Namen in den Wiſſenſchaften zu erwerben, um deſto mehr wäre er erröthet, ſeine Mutterſprache auszubilden; er bemühte ſich ſie

faſt zu vergeſſen, um nicht Gefahr zu laufen, ſein Latein zu verunreinigen, und das Volk, in deſſen Gewahrſam allein dieſe Sprache verblieb, die ſchon in ſo hellem Glanze geſtrahlt hatte, verderbte ſie und führte ſie wieder zur Barbarei zurück.

Das für die Literatur Italiens ſo arme funfzehnte Jahrhundert war dennoch ein in hohem Grade literariſches; es iſt vielleicht von allen dasjenige, wo der Eifer für das Studium am allgemeinſten war, wo er am mächtigſten von den Fürſten und den Völkern unterſtützt wurde, wo er denen, die ſich ihm widmeten, den meiſten Ruhm erwarb, und wo die durch die Buchdruckerkunſt, die man damals erfand, vervielfältigten Denkmäler der alten Sprachen den mächtigſten und dauerndſten Einfluß auf das ganze Menſchengeſchlecht hatten. Alle Regenten ließen in dieſem glänzenden Zeitraum ihren Ruhm in dem Schutze, den ſie den Wiſſenſchaften verliehen, oft in der claſſiſchen Bildung, die ſie ſelbſt erhalten hatten, und in ihrer gründlichen Kenntniß der griechiſchen und lateiniſchen Sprache beſtehn. Die Päpſte, die in den vorhergegangnen Zeiten oft die ganze Macht des Aberglaubens gegen die Studien gerichtet hatten, waren im Gegentheil im funfzehnten Jahrhundert die Freunde, die eifrigen Beſchützer, die freigebigen Belohner der Gelehrten. Zwei von ihnen waren ſelbſt Gelehrte von hoher Auszeichnung: Thomas von Sarzana, nachmals Nicolaus V. (1447 bis 1455) und Aeneas Sylvius, nachmals Pius II. (1458 bis 1464), welche, nachdem ſie ſich einen großen Namen in der literariſchen Welt durch ihre umfaſſende Gelehrſamkeit erworben, um dieſes Verdienſt ſelbſt auf den Stuhl des heiligen Petrus erhoben wurden. Die Herzoge von Mailand, dieſelben Männer, welche uns die Geſchichte als die Beunruhiger und Tyrannen der Lombardei darſtellt, Filippo Maria, der letzte der Visconti, und Francesco Sforza, der Stifter einer ganz kriegeriſchen Monarchie, umgaben ſich in ihrer Hauptſtadt mit den ausgezeichnetſten Gelehrten,

denen ſie großmüthige Belohnungen und ihr beſondres Vertrauen gewährten. Die Entdeckung eines claſſiſchen Manuſcripts war für ſie, wie für ihre Unterthanen, eine Veranlaſſung zur Freude, und ſie intereſſirten ſich für die Forſchungen des Alterthums und für die philologiſchen Streitigkeiten ebenſo wie für die Angelegenheiten des Staats.

Zwei minder mächtige Regentenfamilien, die Marquis von Gonzaga zu Mantua und die Marquis von Eſte zu Ferrara, bemühten ſich, das, was ihnen an Größe fehlte, durch den thätigſten Eifer, durch den beharrlichſten Schutz, den ſie den Wiſſenſchaften widmeten, zu erſetzen; ſie ſuchten, ſie beriefen Gelehrte von einem Ende Italiens zum andern; ſie machten ſie ſich wie bei einer Verſteigerung durch reichere Belohnungen oder ſchmeichelhaftere Auszeichnungen ſtreitig; ſie übertrugen ihnen ausſchließlich die Erziehung ihrer Kinder, und man möchte auf unſern gelehrteſten Univerſitäten vielleicht vergebens Männer ſuchen, die mit ſo viel Eleganz und Reinheit griechiſche Verſe ſchrieben, wie mehrere unter den Fürſten von Mantua und Ferrara. Ein reicher Kaufmann zu Florenz, Cosmo dei Medici, der die Staatsverfaſſung erſchütterte, und deſſen Söhne bald die Gewalt eines Einzigen an die Stelle der Volksgewalt in ihrem Vaterlande ſetzen ſollten, gewährte, mitten unter den umfaſſenden Planen ſeiner Politik und ſeines Ehrgeizes, — er, der den ganzen Geldcredit Europa's beherrſchte und den Königen gleich ſtand, mit welchen er unterhandelte, — in ſeinem Hauſe allen Gelehrten, allen Künſtlern eine Freiſtatt, verwandelte ſeine Gärten in eine Akademie und bewirkte eine Revolution in der Philoſophie, indem er dem Plato ſtatt des Ariſtoteles Anſehn verſchaffte. Zu gleicher Zeit waren ſeine von einem Ende Europa's und der mohammedaniſchen Staaten bis zum andern verbreiteten Comptoire den Wiſſenſchaften eben ſo wohl als dem Handel gewidmet; ſeine Geſchäftsführer ſammelten Handſchriften und handelten mit Spezereien; die Schiffe, die für ſeine Rechnung von Conſtantinopel, Alexan-

dria, Smyrna nach allen Häfen Italiens kamen, brachten koſtbare Sammlungen griechiſcher, ſyriſcher, chaldäiſcher Handſchriften mit, und Cosmo dei Medici eröffnete zu gleicher Zeit dem Publicum Bibliotheken zu Venedig und Florenz. Im Süden wetteiferte ein aragoneſiſcher König, Alphons V., in der Liebe für die Wiſſenſchaften mit den Regenten des Nordens von Italien und den Fürſten von italieniſcher Abkunft; ſeine Secretäre, Freunde, Räthe waren Männer, deren Namen für immer in der Republik der Wiſſenſchaften berühmt geblieben, und ſeine Regierung iſt mit der Literärgeſchichte von ganz Italien verbunden. Die Univerſitäten, die zwei Jahrhunderte vorher ſo glänzend aufgetreten waren, blieben allerdings in der Erſchlaffung wegen ihrer Hartnäckigkeit, alten Methoden, alten Irrthümern und einer alten ſcholaſtiſchen Philoſophie, die den Geiſt verblendete und die Begriffe verdrehte, zu folgen; aber alle diejenigen, die einen Namen in den Wiſſenſchaften erworben hatten, eröffneten Schulen: das war für ſie die Bahn zum Ruhme, zum Glück und ſelbſt zu Aemtern; denn die Monarchen wählten oft zu ihrem Geſandten oder zu ihrem Canzler denſelben Mann, der die Erziehung der Jugend leitete, der die Alten auslegte, und den ſeine Staatsgeſchäfte immer nur momentan den nicht minder edeln Geſchäften des Unterrichts entzogen. Die Leidenſchaft, Bücher zu erlangen, um Bibliotheken anzulegen, der ungeheure Werth, den man auf die gute Abſchrift eines Manuſcripts ſetzte, weckten den Erfindungsgeiſt, ſie zu vervielfältigen. Die Buchdruckerkunſt entſtand in dem Augenblick, wo ſie ntohwendig war, eben weil ſie nothwendig war. In keinem andern Zeitraum, ſelbſt nicht zur Zeit der größten Wohlfahrt von Griechenland und Rom, hatte man ein ſo dringendes, ſo allgemeines Bedürfniß gefühlt, die Abſchriften der Bücher zu vervielfältigen; nie hatte man eine ſo anſehnliche Menge von Handſchriften beſeſſen, die man zu derſelben Zeit entdeckte und die man vom Untergange retten wollte, von dem ſie bedroht geſchienen; zu keiner Zeit

können die Buchdruckerkunſt reichlicher belohnt und ſchneller verbreitet worden ſein. Johann Guttenberg von Mainz, welcher zuerſt bewegliche Lettern gebrauchte (von 1450 bis 1455) wollte zwar aus ſeiner Erfindung ein Geheimniß machen, um mehr Vortheil daraus zu ziehn; aber im J. 1465 wurde ſie nach Italien, im J. 1469 nach Paris gebracht, und in kurzer Zeit waren jene koſtbaren Bücher, die man nur mit ſo viel Mühe und Anſtrengung erlangen konnte, zu Tauſenden vervielfältigt und dem ganzen Publicum zugänglich gemacht.

Die Männer, die in dieſem Zeitraum glänzten, und denen wir die Wiederherſtellung der lateiniſchen und griechiſchen Gelehrſamkeit, die Erhaltung und Verbeſſerung aller Denkmäler des Alterthums, die Kenntniß ſeiner Geſetze, ſeiner Sitten, ſeiner Gebräuche, ſeiner Religion wie ſeiner Sprache verdanken, gehören eigentlich der italieniſchen Literatur nicht an, und wir wollen uns nicht verweilen, um ihre Perſon oder ihr durch ſo viel Streitigkeiten beunruhigtes Leben, noch ihre Schriften kennen zu lehren. Es ſoll uns gnügen, einige Namen dem Gedächtniß unſrer Leſer einzuprägen, aus Dankbarkeit für die großen Dienſte, die ſie Europa geleiſtet, und zum Andenken an einen Ruhm, der nicht mehr iſt.

Johann von Ravenna, der in ſeiner Jugend ein Schüler des ſchon bejahrten Petrarca geweſen, und zahlreiche, ſeine Unbeſtändigkeit zu beſiegen nicht hinreichende Wohlthaten von ihm empfangen hatte; und Emanuel Chryſoloras, ein gelehrter Grieche, der auf Geſandtſchaft nach Italien gekommen war, um Hülfe gegen die Türken zu erflehen, und nachher in dieſem Lande durch den Eifer, womit man ſeinen Unterricht genoß, zurückgehalten wurde, waren die beiden Lehrer, die zu Ende des vierzehnten und zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts Italien die Liebe für die Gelehrſamkeit und die griechiſchen Wiſſenſchaften mittheilten, und die faſt allein jene bewundernswürdige Menge von Gelehrten bildeten, welche man während des funfzehnten Jahrhunderts glänzen ſah. Unter letztern zeich-

net man Guarino von Verona aus (1370 — 1460), einen Vorfahren des Verfaſſers des Paſtor Fido, und den Stammvater eines Geſchlechts, das ſich ſämmtlich in den Wiſſenſchaften hervorthat. Er begann ſeine griechiſchen Studien zu Conſtantinopel; er brachte von dort auf ſeiner Rückreiſe zwei Kiſten griechiſcher Handſchriften, die Frucht ſeiner unermüdlichen Forſchungen mit, als die eine von beiden in einem Schiffbruche vom Meere verſchlungen wurde; der Kummer, ſo viele mit ſo vielem Schweiß erworbene literariſche Schätze verloren zu ſehn, bleichte in Einer Nacht alle Haare Guarino's. Er war der Erzieher Lionel's, Marquis von Eſte, des liebenswürdigſten und großmüthigſten der Regenten von Ferrara; auch war er der Dolmetſcher der Griechen auf der Kirchenverſammlung von Ferrara und Florenz; aber dieſe glänzenden Aemter entzogen ihn nicht dem Unterricht der Jugend; er ſetzte ſeine Lehrſtunden zu Ferrara bis zu einem Alter von neunzig Jahren fort. Seine vorzüglichſten Werke ſind Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen und Commentare über die Schriften der Alten.

Giovanni Auriſpa, ein Sicilianer, geboren 1369, geſtorben 1460, verfolgte denſelben Weg wie Guarino, in einem gleich langen Leben und mit demſelben Glück. Wie dieſer begann er ſeine Studien in Griechenland: er brachte von dort 230 Handſchriften nach Venedig, worunter mehrere von den ausgezeichnetſten Schriftſtellern des Alterthums waren, die ſich ohne ihn würden verloren haben. Er hielt lange Zeit Vorleſungen zu Florenz, zu Ferrara, zu Rom, wo er das Amt eines apoſtoliſchen Secretärs bekleidete, und aufs neue zu Florenz, wo er ſtarb. Es ſind von ihm mehrere Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen ins Lateiniſche, einige Briefe und einige Gedichte in lateiniſcher Sprache übrig geblieben; aber beſonders durch ſeine Vorleſungen und durch ſeinen Eifer für das Studium hat er einen großen Einfluß auf ſein Zeitalter gehabt und ſeinen Ruhm verdient.

Ambrogio Traverſari (1356 — 1439), ein Ordens-

geiſtlicher und ſpäter General der Camaldulenſer, war einer der berühmteſten Zöglinge des Emanuel Chryſoloras, einer der Freunde des Cosmo dei Medici und einer der Stifter der ſchönwiſſenſchaftlichen und philoſophiſchen Schule von Florenz. Er war mit allen berühmten Männern ſeines Zeitalters in Verbindung: man lernt ſie aus ſeinen Briefen kennen; er reiſ'te von Kloſter zu Kloſter und wurde in große politiſche Angelegenheiten für das Intereſſe des Ordens, deſſen Oberhaupt er war, verwickelt. Aber er benutzte ſowohl ſeine Reiſen als ſeinen Briefwechſel für die Wiſſenſchaften, während er daran arbeitete, den Frieden in der Kirche und in der Geſellſchaft durch ſeine verſöhnlichen Geſinnungen zu erhalten oder wiederherzuſtellen. Die Sanftmuth und Liebenswürdigkeit ſeines Charakters waren beſonders ſchätzbar zu einer Zeit, wo die meiſten Gelehrten ſich ihren feindſeligen Neigungen überließen und blutige Händel unterhielten.

Der berühmte Leonardo Bruno d' Arezzo, bekannter unter dem Namen Leonardo Aretino (1369 — 1444) war ebenfalls ein Schüler des Emanuel Chryſoloras; apoſtoliſcher Secretär von vier Päpſten und in der Folge Canzler der florentiniſchen Republik, war er nicht allein einer der gelehrteſten, ſondern auch einer der liebenswürdigſten Männer des funfzehnten Jahrhunderts, einer von denen, in welchen man die meiſte Würde der Sitten und des Betragens fand. Er hat, außer vielen Ueberſetzungen aus dem Griechiſchen ins Lateiniſche, Briefe, lateiniſche Gedichte und eine mit guter Kritik und in einem eleganten und reinen Styl, aber mit einem zu ſichtbaren Beſtreben, den Livius nachzuahmen, geſchriebene Geſchichte von Florenz bis 1404 hinterlaſſen. Durch dieſe Sucht, die neuern Zeiten in das Alterthum zu verſetzen, haben alle Geſchichtſchreiber des funfzehnten Jahrhunderts ihren Werken die Kraft der Natürlichkeit und Originalität geraubt.

Poggio Bracciolini (1380 — 1459) ein Freund des Leonardo und der Fortſetzer ſeiner Geſchichte, war auch ein

Schüler des Johannes von Ravenna und des Emanuel Chryſoloras. Vom Jahre 1402 an und länger als funfzig Jahre war er der Concipient der päpſtlichen Schreiben, ein Amt, das ihm wenig eintrug, das ihn aber nicht nöthigte, in Rom zu wohnen; auch reiſ'te Poggio viel, nicht allein in Italien, ſondern auch in Deutſchland, Frankreich und England. Auf ſeinen Reiſen entdeckte er eine große Menge von Handſchriften, welche dem Untergange nahe waren bei Mönchen, die ihren Werth nicht kannten und ſie in die dunkelſten und ſchmutzigſten Winkel ihrer Klöſter verwieſen. So hat er der Nachwelt den Quintilian, Valerius Flaccus, Vitruv und einige andere gerettet. Er war mit Cosmo dei Medici in zärtliche Freundſchaft getreten. Als dieſer angeſehne Bürger nach Florenz zurückberufen wurde, ließ er ſelbſt ſich dort nieder, gegen das J. 1435. Es war ſein Vaterland; aber bisher hatte er faſt immer fern von demſelben gelebt. Er wurde im J. 1453 zum Canzler der Republik ernannt; bald darauf wurde er Vorſteher der Freiheit, und mit Ehren überhäuft ſtarb er in ſeinem Vaterlande den 30ſten Oct. 1459. Man hat ihm ein Denkmal in der Kirche des heiligen Kreuzes neben den Denkmälern andrer großen Männer, auf die Florenz ſtolz ſein kann, errichtet.

Poggio iſt einer der bändereichſten Schriftſteller dieſes Zeitalters; er iſt zugleich einer von den, welche die meiſte Tiefe des Geiſtes, die meiſte Philoſophie, das meiſte Feuer der Seele, oft Beredſamkeit, mit den umfaſſendſten Kenntniſſen verbinden. Nach ſeiner Geſchichte von Florenz, die ſich von 1350 bis 1455 erſtreckt und vielleicht ſein beſtes Werk iſt, muß man mehrere ſeiner philoſophiſchen Dialogen und ſeine Briefe ſetzen, in welchen ſich oft die edelſten und erhabenſten Geſinnungen äußern. Weit weniger wird ſein Andenken geehrt durch das nur allzuberühmte Buch ſeiner Schwänke, das er herausgab, als er ſchon ein Siebziger war, und in dem er ohne Rückhalt den Sitten und dem An-

ſtand mit bitterer Freude Hohn ſpricht; und durch zahlreiche Schmähſchriften, die ſeine literariſchen Streitigkeiten ihn gegen Franceſco Filelfo, Laurentius Walla, Georg von Trapezunt und mehrere Andre abfaſſen ließen. In dieſem Zeitraume, wo die Literatur ganz und gar gelehrt war, hatte der Geſchmack nicht den geringſten Einfluß auf ſie; der Umgang unterdrückte die feindſeligſten Leidenſchaften nicht, und die Achtung für die Frauen flößte keinen Anſtand ein. Man iſt verwundert und empört, zu ſehn, mit welchen gehäſſigen Anklagen dieſe Heroen der Literatur ſich gegenſeitig angreifen; wie ſie ſich Diebſtähle, Verfälſchungen, Vergiftungen, Meineide vorwerfen; und welche abſcheuliche Sprache ſie führen. Um einen verhöhnenden oder gröblichen Ausdruck zu billigen, unterſuchten ſie nicht, wie fern anſtändige Männer ſich dergleichen erlauben dürfen, ſondern nur, ob man ihn in den guten lateiniſchen Schriftſtellern finden könne; eben ſo hielten ſie ſich bei den Verläumdungen ſelbſt nicht an die Wahrſcheinlichkeit, ſondern nur an den claſſiſchen Anſtrich, den man ihnen geben konnte.

Der Mann, deſſen Leben durch dieſe wüthenden literariſchen Streitigkeiten am meiſten beunruhigt wurde, war Franceſco Filelfo (1398 — 1481), der Nebenbuhler um Ruhm und der erklärte Feind von Poggio Bracciolini. Er war zu Tolentino im J. 1398 geboren; früh zeichnete er ſich durch ſeine Gelehrſamkeit aus und in einem Alter von achtzehn Jahren wurde er zum Profeſſor der Beredſamkeit zu Padua ernannt. Er verließ ſeinen Lehrſtuhl, um ſich in Conſtantinopel in den Studien des Griechiſchen zu vervollkommnen; im J. 1420 begab er ſich in einer diplomatiſchen Sendung der Venetianer dahin; er übernahm deren einige andre zu Amurat II. und dem Kaiſer Sigismund, und heirathete eine Tochter des Johannes Chryſoloras, der mit der kaiſerlichen Familie der Paleologi verſchwägert war. Dieſe vornehme Verwandtſchaft berauſchte mit Eitelkeit einen Mann, der ſchon auf ſein Wiſſen nur allzu ſtolz war und ſich

für das erſte Genie ſeines Jahrhunderts, vielleicht aller Jahrhunderte hielt. Als er nach Italien zurückgekehrt war, brachte ſein Aufwand ihn zu mehrern Malen ins Elend, trotz der Freigebigkeit, womit man in verſchiednen Städten ſeinen Unterricht bezahlte. Zu gleicher Zeit machten die Heftigkeit und Bitterkeit ſeines Charakters ihm die wüthendſten Feinde; er hatte deren nicht allein unter den Gelehrten; er miſchte ſich auch in politiſche Streitigkeiten, zu denen ihn jedoch nicht edle Geſinnungen hinzogen. Er behauptete, daß Cosmo dei Medici ihn zweimal habe wollen ermeucheln laſſen, und verſuchte ſeiner Seits ihm ein gleiches wiederfahren zu laſſen. Er nahm ſeinen Haß in alle Städte Italiens mit, indem er mit den gröbſten Schmähungen die Feinde überhäufte, die er ſich zugezogen hatte. Nach dem Tode ſeiner erſten Gattin vermählte er ſich mit einer zweiten, dann mit einer dritten zu Mailand, wo er lange an dem Hofe der Sforza lebte; er ſtarb endlich den 31ſten July 1481, als er ſich nach Florenz begab, wohin er von Lorenzo dei Medici zurückberufen worden. Mitten unter dieſen beſtändigen Stürmen arbeitete Filelfo mit unermüdlicher Thätigkeit an der Beförderung der Wiſſenſchaften; er hinterließ eine ungeheure Menge von Ueberſetzungen, Abhandlungen, philoſophiſchen Schriften, Briefen; aber er trug noch viel mehr zur Aufnahme der Wiſſenſchaften durch ſeine Lehrſtunden und durch jenen Schatz von Kenntniſſen bei, den er vor den Augen von vier oder fünfhundert Schülern zugleich ausbreitete, welchen er wohl vier oder fünf Stunden täglich über verſchiedne Gegenſtände Unterricht ertheilte. Sein Sohn Marius Filelfo, der ſeine Talente wie ſeinen ſchlechten Charakter geerbt hatte, wird vielleicht den Unterſuchungen eines der gelehrteſten Männer unſrer Zeit einen neuen Ruhm verdanken. Herr Favre, Bibliothekar zu Genf, würde ein helles Licht auf die Literärgeſchichte aller dieſer gelehrten Philologen, auf ihre Streitigkeiten und auf den

Geiſt, der ſie beſeelte, werfen, wenn er das Leben dieſes Marius, das er geſchrieben hat, herausgäbe.

Lorenzo Walla iſt der letzte dieſer berühmten Philologen, die wir hier nennen wollen. Geboren zu Rom, am Ende des vierzehnten Jahrhunderts, machte er hier ſeine erſten Studien; er wurde nachher Profeſſor der Beredſamkeit zu Pavia, bis er ſich gegen das Jahr 1431 zu dem König Alphons V. begab. Er eröffnete zu Neapel eine Schule der griechiſchen und römiſchen Beredſamkeit; aber nicht minder reizbar als Filelfo oder Poggio, ließ er ſich mit ihnen und noch Andern in heftige Streitigkeiten ein, wovon die von allen dieſen Gelehrten geſchriebnen Schmähſchriften ſo traurige Denkmäler ſind. Er verfaßte mehrere Werke über Geſchichte, Kritik, Dialektik, Moralphiloſophie. Die beiden berühmteſten ſind ſeine Geſchichte Ferdinands, Königs von Aragon, des Vaters von Alphons, und ſeine Eleganzien der lateiniſchen Sprache. Er ſtarb zu Neapel im J. 1457.

So hatte das ganze funfzehnte Jahrhundert zum einzigen Zweck das Studium der todten Sprachen und der mit ihnen abgeſtorbnen Sitten, Gebräuche, Glaubenslehren. Auch fehlte allen dieſen mittelſt ſo vieler Unterſuchungen und Arbeiten hervorgebrachten Werken das Leben. In den Männern, die wir eben gemuſtert haben und denen wir ſo viel Entdeckungen oder vielmehr die Erhaltung ſo vieler Gegenſtände verdanken, die ſie gerettet haben, fand man zwar eine ſehr umfaſſende Gelehrſamkeit, oft ſogar eine ſehr richtige Kritik und einen ſehr feinen Takt für das, was den großen Meiſtern habe angehören können oder ihrer unwürdig ſei; aber man würde hier vergebens ächte Beredſamkeit ſuchen; der Umgang mit den Menſchen giebt ſie viel mehr als die Bekanntſchaft mit den Büchern, und die Philologen verehrten zu blindlings alles, was dem Alterthum angehört hatte, um ſich Rechenſchaft von dem zu geben, was an ihm die meiſte Bewunderung verdiene, und das auszuwählen, was man nachahmen müſſe. Sie waren

noch entfernter von der Poeſie: ihre Verſuche in dieſer Gattung, ſämmtlich in lateiniſcher Sprache, ſind von geringer Anzahl; ihre Verſe ſind hart, ſchwerfällig, ohne Feuer und Originalität. Erſt zu der Zeit, wo man die italieniſche Poeſie auszubilden aufs neue begann, fanden einige Männer auch für die lateiniſchen Verſe eine wahre Begeiſterung wieder.

Der erſte vielleicht, dem man die Erweckung der italieniſchen Poeſie zuſchreiben könnte, war zugleich einer der größten Männer ſeiner Zeit und derer, die nach ihm gekommen ſind; es war Lorenzo dei Medici, das Oberhaupt der florentiniſchen Republik und der Ordner der ganzen Politik Italiens (1448 — 1492). Lorenzo der Prachtliebende ſchrieb ſeine erſten Poeſien, ehe er noch zwanzig Jahre alt war (1465 — 1468). Es geſchah dennoch ſchon ein Jahrhundert ſpäter, als Petrarca und Boccaccio, der Liebe entſagend, aufgehört hatten, in italieniſchen Verſen zu ſchreiben; und in dieſem langen Zwiſchenraum zeigt ſich kein nennenswerther Dichter. Lorenzo verſuchte die Poeſie da wieder aufzunehmen, wo Petrarca ſie gelaſſen hatte; aber dieſer durch die Größe ſeines Charakters und die Univerſalität ſeiner Talente ſo hervorragende Mann beſaß nicht in demſelben Grade wie Petrarca das Talent der Verskunſt. Man findet in ſeinen erotiſchen Verſen, in ſeinen Sonetten und Canzonen weit weniger Lieblichkeit und Wohlklang, minder glänzende poetiſche Farben, und, was mehr überraſchen wird, eine viel rohere Sprache, die ihrer Kindheit näher zu ſein ſcheint; andrer Seits ſcheinen die Ideen natürlicher, und oft ſind ſie mit einem großen Reiz der Phantaſie und des Colorits verbunden. Die lachendſten Gemälde ſind unablässig vom Lande entlehnt, und man ſieht mit Erſtaunen, daß der Staatsmann das Landleben ſo gut kennt. Man findet in der Sammlung ſeiner Werke mehr als hundert und vierzig Sonette und gegen zwanzig Canzonen, faſt alle zu Ehren der Lucrezia dei Donati; er nennt

ſie jedoch nie, und ſcheint ſie nur als Gegenſtand einer poetiſchen Liebe gewählt zu haben, und um doch jemand in ſeinen Verſen zu beſingen. Er hat es gethan mit einer des Petrarca würdigen Reinheit, die er nicht immer in ſeine andern Liebſchaften übergetragen hat. Aber Lorenzo dei Medici beſchränkte ſich nicht auf die lyriſche Gattung; er verſuchte ſich in allen, er zeigte in allen die Biegſamkeit ſeines Talents, den Reichthum ſeiner Phantaſie. Sein Gedicht Ambra, beſtimmt, die anmuthigen Gärten zu verherrlichen, die er auf einer Inſel mitten im Ombrone angepflanzt hatte, und die von dem Fluſſe weggeriſſen wurden, iſt in lieblichen Ottaven; die Nencia di Barberino, in der Sprache der toſcaniſchen Bauern geſchrieben, preiſ't in Stanzen voll Naivetät, Grazie und Heiterkeit die Schönheit einer Bäuerin; die Altercazione iſt ein philoſophiſch-moraliſches Gedicht, in welchem die erhabenſten Wahrheiten der platoniſchen Lehre mit eben ſo viel Klarheit als Adel aus einander geſetzt ſind. Lorenzo dei Medici hat in den Beoni oder Trinkern eine geiſtreiche und ſcharfe Satire gegen die Trunkenheit; in den Carnevalsgedichten ſcherzhafte Couplets von ungemeiner Fröhlichkeit, welche die Triumphfeſte begleiteten, die er dem Volke gab und mit ihm theilte; in ſeinen Rondo's andre Couplets, die er ſelbſt bei den Tänzen ſang, an denen er auf öffentlichem Markte Theil nahm; endlich in ſeinen Reden geiſtliche Hymnen, die zu der erhabenſten lyriſchen Gattung gehören, hinterlaſſen.

So beſchaffen war die glänzende Phantaſie, die Anmuth, die Geſchmeidigkeit des Talents eines Mannes, für den die Poeſie nie etwas anders als eine auf ſeiner glänzenden politiſchen Laufbahn kaum bemerkte Erholung war; eines Mannes, der, indem er in ſich allein alle Gewalten einer Republik vereinigte, das Volk nie wahrnehmen ließ, daß es aufgehört habe ſouverain zu ſein; eines Mannes, der durch die Ueberlegenheit ſeines Charakters und ſeiner Talente ganz Italien regierte, wie er Florenz regierte, der es in

Frieden erhielt, und der, ſo lange er lebte, die Widerwärtigkeiten zurückhielt, von denen es zwei Jahre nach ſeinem Tode faſt vertilgt wurde; eines Mannes, der zu gleicher Zeit die Stütze der platoniſchen Philoſophie, der Beförderer, der Theilnehmer aller gelehrten Studien, der Freund aller Philoſophen, aller Dichter, der Beſchützer aller Künſtler war; eines Mannes endlich, der das herrliche Genie Michel Angelo's entwickelte und anfeuerte.

Zwölftes Kapitel.

Poliziano, Pulci, Bojardo, Arioſto.

Der Zeitraum, der nach Petrarca's Tode von den Italienern dem Studium des Alterthums war gewidmet worden, dieſer Zeitraum, während deſſen die redenden Künſte ſtillſtanden und die Sprache ſogar zurückging, war jedoch nicht für die Künſte der Phantaſie verloren. Die Poeſie hatte bei ihrem erſten Aufflug keine gar reichliche Nahrung erhalten; die Summe von Kenntniſſen, Ideen, Bildern, die ſie anwenden konnte, war zu beſchränkt; die drei großen Männer des vierzehnten Jahrhunderts, die wir der Beobachtung der Leſer als die erſten dargeſtellt, hatten durch die alleinige Kraft ihres Genie's eine Gelehrſamkeit und eine Höhe der Gedanken erreicht, die noch nicht von ihrem Jahrhundert gefaßt werden konnten; aber es waren Reichthümer, die ihnen perſönlich gehörten, und alle übrigen italieniſchen Dichter waren, wie die Provençalen, durch ihre Armuth ſelbſt auf dieſe beſtändigen Spiele des Witzes, auf dieſen Flitterſchmuck unverſtändlicher Ideen und unzuſammenhängender Bilder, die ihre Lectüre ſo läſtig machen, eingeſchränkt. Das ganze funfzehnte Jahrhundert wurde benutzt, um in allen Gemüthern die Kenntniſſe und Hülfsmittel der Muſenfreunde zu verbreiten; das Alterthum wurde ihnen enthüllt, und ſeine erhabnen Charaktere, und ſeine ſtren-

gen Geſetze, und ſeine kräftigen Tugenden, und ſeine durchaus anmuthige und durchaus heitere Mythologie, und ſeine ſcharfſinnige und tiefe Philoſophie, und ſeine hinreißende Beredſamkeit und ſeine entzückende Poeſie; hundert Jahre wurden gegeben, um den Thon zu wirken, aus dem ſich die großen Männer bilden ſollten. Am Ende des Jahrhunderts durchdrang ein göttlicher Strahl das lebloſe Bild, die Geiſter entzündeten ſich und das Leben begann aufs neue.

In der Geſellſchaft Lorenzo's dei Medici, unter ſeinen Freunden und Schützlingen, ſahe man einige jener Männer von Genie ſich entwickeln, durch die im ſechzehnten Jahrhundert Italien in ſo hellem Glanze geſtrahlt hat. Unter ihnen muß man den ausgezeichnetſten Platz dem Poliziano anweiſen, welcher der erſte den italieniſchen Dichtern die epiſche und dramatiſche Laufbahn eröffnet hat.

Angelo Poliziano, geboren den 24ſten July 1454 zu Monte-Pulciano (Mons Politianus), einem Schloſſe, deſſen Namen er ſtatt des Namens Ambrogini, den ſein Vater führte, annahm, hatte ſich mit Eifer jener gelehrten Studien befliſſen, welchen im funfzehnten Jahrhundert die allgemeine Richtung der Geiſter günſtig war. Lateiniſche und griechiſche Epigramme, die er, die einen in ſeinem dreizehnten, die andern in ſeinem ſiebzehnten Jahre herausgab, ſetzten ſeine Lehrer und ſeine Genoſſen in Erſtaunen; aber das Werk, das ihn dem Lorenzo dei Medici bekannt machte und das den größten Einfluß auf ſein Zeitalter gehabt hat, war ein Gedicht auf ein Tournier, worin Giuliano dei Medici im Jahr 1468 Sieger geblieben. Seitdem nahm Lorenzo den Polizian auf, gab ihm Wohnung in ſeinem Pallaſt, machte ihn zum beſtändigen Gefährten ſeiner Arbeiten und Studien, ſorgte für alle ſeine Bedürfniſſe und vertraute ihm bald darauf die Erziehung ſeiner Kinder an. Polizian widmete ſich auf ſeines Gönners Einladung ernſteren Arbeiten über die platoniſche Philoſophie, das Alterthum, die Rechtswiſſenſchaft; aber ſein Gedicht zu Ehren des Tourniers von Giu-

liano dei Medici iſt eins der ehrenwertheſten Denkmäler der italieniſchen Poeſie im funfzehnten Jahrhundert geblieben.

Dieſes berühmte Bruchſtück beginnt wie ein großes Werk; ſelbſt wenn Polizian die Abſicht hatte, nur das Tournier zu beſingen, worin Giuliano Sieger war, würde er noch viel zu thun gehabt haben, um ſein Gedicht zu vollenden, da er in hundert und funfzig Strophen, die anderthalb Bücher ausmachen, nur auf die erſten Vorbereitungen zu dieſem Tournier kommt; aber ich möchte ihm gern einen umfaſſendern und der epiſchen Muſe minder unwürdigen Plan zutrauen: vielleicht wollte er nach dem Tode Giuliano's, worauf er im zweiten Buche anſpielt, in einer romantiſchen That alles, was an dem jungen Fürſten, deſſen Liebſchaften er erzählte, intereſſiren konnte, zuſammenfaſſen. Uebrigens bemerkte Polizian bald, daß ſeine Wahl nicht auf einen Helden gefallen ſei, der ſeine oder ſeines Leſers Bewunderung erregen könne; Ereigniſſe, Handlung fehlten ihm, und gewiß bewog ihn dies, ſein Werk faſt im Beginn wieder aufzugeben. Aber ſchon dieſer Anfang eines langen Gedichts iſt würdig, mit den Gedichten der größten Meiſter verglichen zu werden; weder Taſſo noch Arioſt gewinnen dem Polizian den Rang ab in der Kunſt die Ottave rime zu behandeln, mit Feuer zu erzählen, mit Anmuth und mit einer unnachahmlichen Lebhaftigkeit des Colorits zu mahlen, ſtets eine entzückende Harmonie mit den reichſten und mannichfaltigſten Bildern zu vereinigen. Der Dichter ſtellt den Giuliano in der erſten Jugendblüthe dar; er iſt nur beſchäftigt, in körperlichen Uebungen zu glänzen; er ſchmachtet nach Ruhm und verſchmäht die Liebe. *) Er will die Jüng-

---

*) Buch I, Stanze 8.

Nel vago tempo di sua verde etate,
Spargendo ancor pel volto il primo fiore,
Nè avendo il bel Giulio ancor provate
Le dolci acerbe cure che dà amore,

linge, die Genoſſen ſeiner Spiele und Uebungen, von einer Schwäche abwenden, die er verachtet; er zieht ſie zur Jagd; und gewandter, feuriger, furchtbarer als ſie alle, wenn er die Forſte durchſtreift, ſtreckt er mit ſeinen Geſchoſſen deren wildeſte Bewohner nieder; aber der Liebesgott, erzürnt, ihn ſeiner Herrſchaft trotzen zu ſehn, lockt ihn zur Verfolgung einer weißen Hindin, trennt ihn von ſeinen Gefährten und führt ihn durch tauſend Umwege auf eine blühende Wieſe, wo Simonetta ſich ſeinem Anblick darbietet, während die bezauberte Hindin in den Lüften verſchwindet. *)

Viveasi lieto in pace, in libertate,
Talor frenando un gentil corridore,
Che gloria fu de' Ciciliani armenti;
Con esso a correr contendea co' venti.

Ora a guisa saltar di leopardo,
Or dentro fea rotarlo in brieve giro;
Or fea ronzar per l'aer un lento dardo
Dando sovente a fere agro martiro,
Cotal viveasi'l giovane gagliardo,
Nè pensando al suo fato acerbo e diro,
Nè certo ancor de' suoi futuri pianti,
Solea gabbarsi degli afflitti amanti.

Ah quante ninfe per lui sospirorno!
Ma fu sì altero sempre il giovinetto,
Che mai le ninfe amanti lo piegorno,
Mai potè riscaldarsi'l freddo petto.
Facea sovente pe' boschi soggiorno:
Inculto sempre e rigido in aspetto,
Il volto difendea dal solar raggio
Con ghirlanda di pino o verde faggio.

*) Buch I, Stanze 43.

Candida è ella, e candida la vesta,
Ma pur di rose e fior dipinta e d'erba;
Lo inannellato crin del' aurea testa
Scende in la fronte umilmente superba

Giuliano hat nur noch für die ſchöne Ligurerin Augen; er vergißt die Jagd, er vergißt ſeinen Entſchluß, ſich für immer von der Liebe fern zu halten. Indeß fliegt Cupido, erfreut über ſeinen Sieg, zu dem Pallaſt ſeiner Mutter auf der Inſel Cyprus, um ſich vor ihr deſſelben zu rühmen; und die Beſchreibung dieſes Zauberpallaſtes hat dem Arioſt und Taſſo zum Muſter gedient, um die Palläſte der Alcine und Armide zu beſchreiben. *) Sie iſt nur zu lang, und der

Aa 2

Ridele attorno tutta la foresta,
E quanto può sue cure disacerba,
Nel' atto regalmente è mansueta,
E pur col ciglio le tempeste acqueta

Folgoran gli occhi d'un dolce sereno,
Ove sue faci tien Cupido ascose:
L'aer d' intorno si fa tutto ameno
Ovunque gira le luci amorose;
Di celeste letizia il volto ha pieno
Dolce dipinto di ligustri e rose.
Ogni aura tace al suo parlar divino,
E canta ogni augelletto in suo latino.

*) Vagheggia Cipri un dilettoso monte,
Che del gran Nilo i sette corni vede,
Al primo rosseggiar del' orizzonte,
Ove poggiar non lice a mortal piede.
Nel giogo un verde colle alza la fronte,
Sott' esso aprico un lieto pratel siede;
U' scherzando tra fior lascive aurette
Fan dolcemente tremolar l' erbette.

Corona un muro d'or l'estreme sponde
Con valle umbrosa di schetti arboscelli,
Ove in sù rami, fra novelle fronde
Cantan gli loro amor soavi augelli,
Sentesi un grato mormorio de l' onde
Che fan duo freschi e lucidi ruscelli,

Dichter, deſſen Gang durch keine einzige Handlung beſchleunigt wird, gefällt ſich zu ſehr, uns in einer Reihe von Gemälden die ganze Mythologie darzuſtellen. Im zweiten Buche bringt ein dem Giuliano Traum die in die Rüſtung der Pallas gekleidete Simonetta vor Augen; ſie belehrt ihn, daß kein Held glauben dürfe, ihr Herz anders als durch kriegeriſche Tugend zu erlangen; Giuliano erwacht, eben ſo ſehr nach Ruhm als nach Liebe ſeufzend. *) Aber hier

---

Versando dolce con amar liquore,
Ove arma l'oro de' suoi strali amore.

Nè mai le chiome del giardino eterno
Tenera brina o fresca neve imbianca:
Ivi non osa entrar ghiacciato verno;
Non vento l' erba o gli arboscelli stanca.
Ivi non volgon gli anni il lor quaderno;
Ma lieta primavera mai non manca,
Che i suoi crin biondi e crespi a l' aura spiega
E mille fiori in ghirlandetta lega.

*) Der Plan des übrigen Gedichts ſcheint in den folgenden Strophen angegeben zu ſein, Buch II, St. 32.

Così dicea Cupido, e già la gloria
Scendea giù folgorando ardente vampo,
Con essa poesia, con essa iſtoria
Volavan tutte accese del suo lampo.
Costei parea che ad acquistar vittoria
Rapisse Giulio orribilmente in campo,
E che l' arme di Palla alla sua donna
Spogliasse, e lei lassiasse in bianca gonna.

Poi Giulio di sue spoglie armava tutto,
E tutto fiammeggiar lo facea d'auro,
Quando era al fin del guerreggiar condutto
Al capo gl'intrecciava oliva e lauro,
Ivitornar parea sua gioja in lutto,
Vedeasi tolto il suo dolce tesauro'
Vedea sua ninfe in trista nube avvolta
Dagli occhi crudelmente essergli tolta.

hat Polizian ſein Werk abgebrochen, und man muß bedauern, entweder daß kein edlerer, von Schmeichelei freierer Gegenſtand ihn begeiſterte, oder daß ſein ſtrenger Geſchmack ihn den einmal gewählten aufgeben ließ.

Derſelbe Polizian ſtellte auf den neuern Theatern die Tragödie der Alten wieder her oder ſchuf vielmehr die neue Gattung der Paſtoral-Tragödie, welche Taſſo nicht verſchmäht hat. Die Fabel des Orpheus (Favola di Orfeo) von Polizian wurde am Hofe von Mantua im J. 1483 zu der Rückkehr des Cardinals Gonzaga geſpielt; ſie war in zwei Tagen geſchrieben worden. Wie leid muß es nicht um das ſchöne Genie des Polizian thun; vor ſeinem neunzehnten Jahre war er im Stande, ohne Muſter und ohne Vorgänger ſich zum Epos und zur Tragödie zu erheben, und erwarb ſich unſre Bewunderung durch kaum im Umriſſe entworfne Bruchſtücke. Wohin würde er gelangt ſein, wenn er nicht ſelbſt damals den italieniſchen Muſen entſagt hätte, um nur lateiniſche Verſe oder philoſophiſche Werke, die man heutiges Tags nicht mehr lieſ't, zu ſchreiben?

Die allgemeine Bewunderung für Virgil hatte einen entſcheidenden Einfluß auf die neue dramatiſche Kunſt; die Gelehrten waren überzeugt, daß dieſer geliebte Dichter alle

---

L'aria tutta parea divenir bruna,
E tremar tutto de l' abisso il fondo;
Parea sanguigna in ciel farsi la luna
E cader giù le stelle nel profondo;
Poi vedea lieta in forma di fortuna,
Sorger sua ninfa, e rabbellirsi il mondo;
E prender lei di sua vita governo
E lui con seco far per fama eterno.

Sotto cotali ambagi al giovanetto
Fu mostro de suoi fati il leggier corso,
Troppo felice, se nel suo diletto
Non mettea morte acerba il crudel morso. A. d. W.

Arten von Vollkommenheit in ſich vereinige; und da ſie die dramatiſche Kunſt ſchufen, ehe ſie ein Theater hatten, ſo bildeten ſie ſich ein, daß der Dialog und nicht die Handlung das Weſen des Drama's ſei. Die bukoliſchen Gedichte ſchienen ihnen eine Art von Komödien oder Tragödien, zwar minder belebt, aber dichteriſcher als jene des Terenz und Seneca, vielleicht auch der Griechen. Sie bemühten ſich aber, beide Gattungen zu vereinigen, durch eine Handlung die ſüßen Träume der Hirten zu beſeelen und auch den heftigern Gemüthsbewegungen des Lebens den ländlichen Reiz zu erhalten. Der Orpheus, wiewohl in fünf Acte getheilt, wiewohl mit Chören gemiſcht, wiewohl mit einer tragiſchen Kataſtrophe beſchloſſen, iſt viel mehr eine Ekloge als ein Drama. Die Liebe des Ariſtäus für Eurydice, die Flucht und der Tod der letztern, der von den Dryaden beweint wird, die Wehklagen des Orpheus, ſein Hinabſteigen in die Unterwelt und ſeine Ermordung von den Händen der Bacchantinnen machen den Gegenſtand der fünf Acte oder vielmehr fünf kleiner, locker an einander geknüpfter Gemälde aus. Jeder Act beſteht nur aus funfzig bis hundert Verſen; ein kurzer Dialog ſetzt die von einem Act zum andern vorgefallnen Ereigniſſe auseinander, und führt ſo eine Ode, einen Geſang oder eine Klage, kurz ein lyriſches Stück herbei, das der Hauptzweck des Verfaſſers und das Weſentliche ſeiner Poeſie geweſen zu ſein ſcheint. Abwechſelnde Sylbenmaaße, die Terza rima, die Ottave, und ſelbſt die künſtlichern Strophen der Canzonen dienen zum Dialog, und die lyriſchen Stücke ſind faſt immer durch einen Refrain gehoben. Nichts gleicht in der That weniger unſrer jetzigen oder der alten Tragödie. Indeß bewirkte der Orpheus des Polizian eine Revolution in der Dichtkunſt; der Reiz der Decorationen, verbunden mit dem Reiz der Verſe, die das Wort unterſtützende Muſik, die zu derſelben Zeit, wo der Geiſt befriedigt wurde, erregte Neugierde, alle dieſe neuen Genüſſe lehrten das Verlangen nach dem erhabenſten, den die Dichtkunſt verſchaffen kann, und

die dramatiſche Kunſt begann, ſich aufs neue zu geſtalten. Zu gleicher Zeit bereitete die ängſtliche Nachahmung des Alterthums auf einem andern Wege die Wiedergeburt des Theaters vor. Nach dem Jahre 1470 unternahm es die Akademie der Gelehrten und Dichter zu Rom, um die Alten noch mehr ins Leben zurückzurufen, einige Luſtſpiele des Plautus lateiniſch aufzuführen: dieſes und des Polizian Beiſpiel fanden bald Nachfolger. Der Geſchmack am Theater erneuerte ſich mit ſo größerer Lebhaftigkeit, als man es für einen weſentlichen Theil des claſſiſchen Alterthums anſah; man hatte noch nicht daran gedacht, es durch die Beiſteuer der Zuſchauer zu unterhalten; es war, wie zu Rom und in Griechenland, ein Theil der öffentlichen, oft der religiöſen Feſte. Die Fürſten, die in dieſer Zeit ihren ganzen Ruhm darein ſetzten, Künſte und Wiſſenſchaften zu beſchützen, bemühten ſich einander zu übertreffen, indem ſie, bei einer feierlichen Gelegenheit, ein Theater aufſchlugen, das nur für eine einzige Vorſtellung dienen ſollte. Die Gelehrten und die Großen vom Hofe machten ſich die Rollen in dem Stücke ſtreitig, das man aufführen ſollte, und das bald aus dem Griechiſchen oder Lateiniſchen überſetzt, bald von irgend einem neuern Dichter nach dem Vorbilde der alten Meiſter verfaßt war. Italien prahlte damit, wenn es in einem einzigen Jahre zwei theatraliſche Vorſtellungen, die eine zu Ferrara oder Mailand, die andere zu Rom oder Neapel gehabt hatte. Alle benachbarten Fürſten eilten herbei mit ihrem Hofe, mehrere Tagereiſen im Umkreiſe; die Pracht des Schauſpiels, der ungeheure Aufwand, den es verurſachte, und die Dankbarkeit für ein unentgeltliches Vergnügen hinderten das Publicum, ſich in ſeinen Urtheilen ſtreng zu zeigen. Die Chroniken jeder Stadt ſprechen, indem ſie uns das Andenken an dieſe Vorſtellungen aufbehalten, immer nur von der allgemeinen Bewunderung. Auch war es nicht das Publicum, was die Dichter bei ihren Werken im Auge hatten, ſondern das Alterthum; ſie bemühten ſich, daſſelbe mög-

lichſt treu zu copiren, und da die Nachahmung des Seneca ganz ſo claſſiſch war, wie die Nachahmung des Sophokles, ſo erinnerten mehrere von den erſten Verſuchen der Dichter des funfzehnten Jahrhunderts an alle Fehler des römiſchen Tragikers: es waren oft ſchwülſtige Declamationen, die keine Handlung belebte.

Gegen dieſelbe Zeit fing auch die Gattung der Poeſie, welche den Ruhm des Arioſt gründen ſollte, an ausgebildet zu werden. Luigi Pulci, ein Florentiner, der jüngſte von drei Brüdern, ſämmtlich Dichter, verfaßte und las an der Tafel des Lorenzo dei Medici ſeinen Morgante Maggiore, und Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, ſchrieb ſeinen Orlando innamorato. Beides ſind Ritterromane in Verſen oder vielmehr in achtzeiligen Stanzen von demſelben Bau, wie ſie nachher der epiſchen Poeſie der Italiener eigen geworden ſind; aber weder das eine noch das andre kann den Namen eines epiſchen Gedichts verdienen. Die im zwölften und dreizehnten Jahrhundert meiſtentheils franzöſiſch abgefaßten Ritterromane hatten ſich früh in Italien verbreitet; und man erſieht aus dem Dante, daß ſie zu ſeiner Zeit ſchon viel daſelbſt geleſen wurden. In ihrem Urſprung waren ſie in Uebereinſtimmung mit der Lebhaftigkeit der religiöſen Gefühle, mit dem Ungeſtüm der Leidenſchaften, mit der Neigung zu Abentheuern, welche die Chriſten auf den erſten Kreuzzügen beſeelten; die allgemeine Unwiſſenheit war der Phantaſie günſtig; die Menge fand leichter im Uebernatürlichen als in der Natur Aufſchlüſſe, und ſie ließ das Wunderbare als eine Ordnung der Dinge zu, woran tägliche Furcht und Erfahrung ſie gewöhnt hatten. Am Ende des funfzehnten Jahrhunderts, als die Dichter ſich aller dieſer alten Ritterromane bemächtigten, um die Abentheuer derſelben ein wenig abzuändern und in Verſe zu bringen, hatte der Glaube an das Wunderbare ſehr abgenommen, und die Krieger, die noch den Namen und die Rüſtung von Rittern führten, waren weit entfernt,

an die Redlichkeit, an die Treue in Liebe und Krieg, auch nur an die Tapferkeit der alten Paladine zu erinnern. Auch konnten die Abentheuer, welche die alten Romanendichter mit einem nie aus der Faſſung zu bringenden Ernſt erzählten, von den Italienern nicht ohne eine Miſchung von Spöttelei wiederholt werden; überdies erlaubte der Geiſt der Zeit noch nicht, einen wahrhaft ernſten Gegenſtand italieniſch zu behandeln. Wer auf Ruhm Anſpruch machte, mußte lateiniſch ſchreiben; ſchon die Wahl der Volksſprache zeigte, daß man ſcherzen wollte; und wirklich hatte dieſe Sprache ſeit des Boccaccio Zeit einen Charakter von Naivetät vermiſcht mit Bosheit angenommen, der ihr geblieben iſt und der beſonders im Arioſt auffällt.

Es geſchah nicht ſogleich, daß die italieniſchen Romanciers ein richtiges Maaß in der Miſchung des Spotts mit der fabelhaften Erzählung erlangten; Luigi Pulci (1431 — 1487) iſt in ſeinem Morgante Maggiore, der zuerſt im J. 1485 erſchien, abwechſelnd niedrig und burlesk, ernſt und platt, oder religiös. Die Hauptperſonen ſeines Romans ſind dieſelben, die man zum erſtenmal in der pſeudonymen Chronik Turpins und in den Romanen von Adenez im dreizehnten Jahrhundert auftreten ſieht. Sein wahrer Held iſt Roland weit mehr als Morgante. Er nimmt den Helden Carls des Großen in dem Augenblick, wo die Ränke Ganelons von Maynz ihn zwingen, ſich vom Hofe zu entfernen. Eins der erſten Abentheuer Rolands iſt, mit drei Rieſen zu kämpfen, die eine Abtei belagerten; er tödtet zwei davon und macht den dritten, Morgante, gefangen, den er bekehrt, tauft, und der von nun an ſein Waffenbruder und ſein Genoſſe in allen ſeinen Abentheuern wird. Obgleich der Roman ganz aus kriegeriſchen Thaten beſteht, ſo findet man darin doch nicht jenen Enthuſiasmus der Tapferkeit, der im Arioſt oder in den alten Romanendichtern feſſelt. Roland und Rinald werden nicht beſiegt, aber ſie flößen nicht das Vertrauen unüberwindlicher Helden ein; Morgante allein,

bewaffnet mit dem Klöpfel einer ungeheuern Glocke, vertilgt alles, was ihm aufſtößt; aber ſeine übernatürliche Stärke macht weniger ſeine Tapferkeit als ſeine Brutalität anſchaulich. Andrer Seits ſpielen die Frauen in dem ganzen Romane eine durchaus untergeordnete Rolle; man ſieht hier noch nicht jene Galanterie, jene Verehrung der Liebe, die wir mit Vergnügen als den charakteriſtiſchen Zug des Ritterthums betrachten, durchblicken; und vielleicht muß man ſich darüber freuen; die durchgängige Gemeinheit der Sprache des Pulci würde zur Schilderung zarter Gefühle ſchlecht gepaßt haben. Die italieniſchen Kritiker rechnen ihm die Reinheit ſeines Styls an; aber ſie beſteht nur in der Treue gegen die toſcaniſche Sprache, deren Sprichwörter und ſämmtliche Volksausdrücke er angenommen hat. *) Dieſes

*) Pulci hebt alle ſeine Geſänge mit einer religiöſen Anrufung an; das Intereſſe für die Religion iſt unaufhörlich, auf eine bizarre und wenig erbauliche Weiſe, in alle Abentheuer eingemiſcht: man weiß nicht, wie man dieſen Mönchsgeiſt mit dem Charakter der halb heidniſchen Geſellſchaft des Lorenzo dei Medici vereinigen, noch ob man Pulci einer groben Bigotterie oder einer unheiligen Verſpottung anklagen ſoll. Dieſe Miſchung von Religion, von Anſpruch auf Poeſie, von Plattheit im Ernſten und von Gemeinheit der Sprache wird aus dieſem Eingang des neunten Geſangs hinlänglich ſichtbar:

O Felice alma d'ogni grazia piena,
Fida colonna, e speme graziosa,
Vergine sacra, umile e Nazzarena,
Perchè tu se' di Dio nel cielo sposa,
Con la tua mano infino al fin mi mena,
Che di mia fantasia truovi ogni chiosa
Per la tua sol benignità ch'è molta,
Acciò che 'l mio contar piaccia a chi ascolta.

Febo avea già ne l' Oceano il volto,
E bagnava fra l'onde i suoi crin d' auro,
E dal nostro emispero aveva tolto
Ogni splendor, lasciando il suo bel lauro,

Gedicht von acht und zwanzig Geſängen, jeder zu hundert bis zweihundert Oktaven, ſchließt, nachdem es von Schlachten gegen die Mauren und von übel mit einander verbundnen Abentheuern bis zum Ueberdruß erzählt hat, mit Rolands Tode in Ronceval und der Hinrichtung Ganelon's, deſſen Verrätherei anerkannt iſt.

Der Graf Bojardo, ein Staatsmann, Gouverneur von Reggio und Hofmann des Herzogs Hercules I. von Fer-

---

Dal qual fu già miseramente sciolto:
Era nel tempo, che più scalda il Tauro,
Quando il Danese e gli altri al padiglione
Si ritrovar del grande Erminione.

Erminion fe' far pel campo feſta:
Parvegli questo buon cominciamento:
E Mattasolle avea drieto gran gesta
Di gente armata a suo contentamento,
E' ndosso aveva una sua sopraveſta,
Dov'era un Macometto in puro argento:
Pel campo a spesso con gran festa andava,
Di sua prodezza ognun molto parlava.

E si doleva Mattafolle solo
Ch' Astolfo un tratto non venga a cadere;
E minacciava in mezzo del suo stuolo,
E porta sua fenice per cimiere;
Astolfo ne sare' venuto a volo
Per cadere una volta a suo piacere;
Ma Ricciardetto, che sapea l' omore,
Non vuol per nulla ch'egli sbuchi fore.

Carlo mugghiando per la mastra sala
Com' un lion famelico arrabbiato,
Ne va con Ganellon, che batte ogni ala
Per gran letizia, e spesso ha simulato,
Dicendo: ah lasso, la tua fame cala,
Or fusse quì Rinaldo almen tornato;
Che se ci fusse il conte e Ulivieri
Io sarei fuor di mille stran pensieri.

rara (1430 — 1494), verfaßte faſt zu derſelben Zeit wie Pulci ſeinen verliebten Roland, den er ungefähr aus denſelben Quellen gezogen hatte; aber ſein im J. 1494 erfolgender Tod verhinderte ihn, denſelben zu beendigen, und ſein Gedicht wurde erſt im folgenden Jahre gedruckt. Dieſes Gedicht, das man gegenwärtig nicht weiter kennt als aus der neuen Bearbeitung des Berni, der es ſechzig Jahre nachher umbildete, iſt durch die Mannichfaltigkeit und Neuheit der Abentheuer, den Reichthum des Colorits, und durch das Intereſſe ſelbſt, das aus der Tapferkeit entſpringt, weit vorzüglicher als das Gedicht des Pulci. Hier erſcheinen die Frauen als das, was ſie ſein ſollen im Ritterthum, als die Seele des ganzen Romans; Angelica zeigt ſich hier ſchon mit allen ihren Reizen und aller ihrer Macht über die tapferſten Ritter.

Alle dieſe mauriſchen und chriſtlichen Krieger, deren Namen faſt hiſtoriſch geworden ſind, empfingen von Bojardo das Daſein und den Charakter, den ſie ſeitdem behalten haben. Man verſichert, daß er die Namen Mehrerer, Gradaſſo, Sacripante, Agramante, Mandricardo, von den Vaſallen ſeines Lehens Scandiano nahm, wo dieſe Familien ſich erhalten haben; daß er aber einen noch wohlklingendern Namen für einen furchtbarern mauriſchen Helden ſuchte, daß auf einer Jagdpartie ihm der Name Rodomonte einfiel, daß er augenblicklich im Galopp auf ſein Schloß zurückkehrte, und daß er die Glocken läuten und das Geſchütz abfeuern ließ als feſtliches Zeichen, zur großen Verwunderung ſeiner Bauern, denen dieſer neue Heilige noch nicht bekannt war. Der Styl des Bojardo entſprach nicht der Lebhaftigkeit ſeiner Phantaſie; er iſt wenig ſorgfältig, ſeine Verſe ſind hart und ermüdend, und nicht ohne Grund hielt man ſich in dem folgenden Jahrhundert für genöthigt, ſein Werk umzuarbeiten. *)

*) Da das Werk des Bojardo heutiges Tags ſehr ſelten iſt, ſo will ich als Probe ſeines Styls die ſechs erſten Stanzen ſeines Ge=

Die italieniſche Sprache war endlich gebildet; die Verſification hatte ihre Regeln erhalten; das Versmaaß, welches

---

dichts geben, die der erſten, fünften und neunten Stanze des Berni entſprechen. Wenn man ſie mit der Arbeit des Letztern vergleicht, wird man ſehn, wie dieſer ſeine Leichtigkeit und Anmuth an die Stelle der harten und alterthümlichen Sprache ſeines Vorgängers geſetzt hat. (Quartausgabe vom J. 1539.)

Signori e cavalier che v'adunati
Per odir cose dilettose e nove,
Stati attenti, quieti, et ascoltati
La bell' historia che'l mio canto move;
Et odereti i gesti smisurati
L' alta fatica e le mirabil prove,
Che fece il franco Orlando per amore,
Nel tempo del rè Carlo, imperatore.

Non vi par già, signor, maraviglioso
Odir cantar d' Orlando innamorato;
Che qualunque nel mondo è più orgolioso
È d' amor vinto al tutto e soggiogato.
Nè forte braccio, nè ardire animoso,
Nè scudo o maglia, nè brando affilato,
Nè altra possanza può mai far diffesa
Ch' al fin non sia d' amor battuta e presa.

Questa novella è nota a poca gente,
Perchè Turpino istesso la nascose,
Crodendo forsi a quel conte valente
Esser le sue scritture dispettose,
Poi che contra ad amor pur fu perdente
Colui che vinse tutte l' altre cose;
Dico d' Orlando il cavalier adatto;
Non più parole hormai, veniamo al fatto.

La vera hiſtoria di Turpin ragiona,
Che regnava in la terra d' Oriente,
Di là dal India, un gran rè, di corona,
Di stato e di ricchezze sì potente,
E sì gagliardo de la sua persona,
Chè tutt' il mondo stimava niente.

die epiſche Poeſie annehmen ſollte, war ſchon in großen Werken gebraucht worden; Ritterromane waren ſchon verſifizirt, wunderbare Abentheuer mit lachenden Farben geziert worden; aber vor dem Arioſt gab noch nichts einen Begriff von dem unendlichen Reiz, den dieſe nemlichen Abentheuer, in den nemlichen Verſen erzählt, von ſeiner Feder erhalten ſollten. Das Genie verhält ſich zum Talent, wie die Eiche zu dem niedrigen Geſträuch, das ſie umgiebt; ſie entſteigt demſelben Boden, ihr Wachsthum folgt denſelben Regeln, aber ſie erhebt ſich in andere Räume der Luft, und man vergißt, wenn man ſie einzeln emporragen ſieht, daß zu ihren Füßen Weſen, wie ſie organiſirt, kriechen.

Lodovico Arioſto wurde den 8ten September 1474 zu Reggio geboren, wo ſein Vater für den Herzog von Ferrara Gouverneur war. Man beſtimmte ihn dem Studium der Rechtswiſſenſchaft, und wie viele ausgezeichnete Dichter ſtand er lange ſchwankend zwiſchen dem Willen ſeines Va-

---

Gradasso nome avea quell' amirante,
Ch' ha cor di drago, e membra di gigante.

Et si come gli advien a gran signori,
Che pur quel voglion che non ponno avere,
E quando son difficultà maggiori
La disiata cosa ad ottenere,
Pongon il regno spesso in grand' errori,
Nè posson quel che voglion possedere,
Così bramava quel pagan gagliardo
Sol durindana e' l buon destrier Baiardo.

Onde per tutt' il suo gran tenitoro
Fece la gente ne l' arme assembrare;
Che ben sapeva quel, che per tesoro
Nè' l brando nè 'l corsier potria 'quistare;
Duo mercadanti si erano coloro
Che vendean le sue merci troppo care;
Però destinta di passar in Franza
Et acquistarle con sua gran possanza.

ters, der ihn auf eine bekannte Laufbahn führen wollte, und ſeinem innern Gefühle, das ihn zu dem hinzog, was er allein zu vollbringen vermochte. Nach fünfjährigen vergeblichen Studien erlaubte ihm ſein Vater endlich, ſich einzig den Wiſſenſchaften zu widmen. Arioſt begab ſich nach Rom, und hier ſchrieb er in Proſa vor dem J. 1500 ſein Luſtſpiel La Cassaria (die Pachterin), welches entweder das älteſte unter den italieniſchen Luſtſpielen, oder wenigſtens das einzige iſt, das dieſen Vorrang der Calandra des Cardinals Bibbiena ſtreitig machen kann. Bald darauf übergab er dem Publicum noch ein zweites Luſtſpiel, I Suppositi (die Untergeſchobenen). Zu derſelben Zeit ſah man ihn Liebes-Sonette und Canzonen ſchreiben, nach Art des Petrarca, aber ohne daß man entdeckt hätte, in wen er verliebt ſei, oder nur ob er wirklich verliebt ſei. Im Allgemeinen hatte ſein Charakter nichts Schwermüthiges und Schwärmeriſches; ſein Geſpräch war das Geſpräch eines Mannes von Geiſt und Kopf, ſeine Sitten kalt, höflich und zurückhaltend, und nichts hätte den Dichter in ihm errathen laſſen. Der Tod ſeines Vaters rief ihn im J. 1500 nach Ferrara zurück; die Geringfügigkeit ſeines Vermögens bewog ihn, als Hofcavalier in die Dienſte des Cardinals Hippolyt von Eſte, zweiten Sohns des Herzogs Hercules I., zu treten. Er begleitete ihn auf ſeinen Reiſen und wurde von ihm bei mehrern wichtigen Unterhandlungen gebraucht. Aber wiewohl er die Geſchäfte verſtand, ſo befaßte er ſich mit ihnen nur ungern und mit geheimem Widerwillen, während der Cardinal mit Mißfallen ſah, daß er ſich mit den P o ſ ſ e n d e r D i c h t e r e i beſchäftigte. Gegen das J. 1505 begann er ſeinen raſenden Roland zu ſchreiben, und er ſetzte elf Jahre hindurch dieſe große Unternehmung mitten unter der ſteten Zerſtreuung der Geſchäfte fort. Er las ſeinen Freunden und den gebildeten Perſonen von Ferrara ſeine Geſänge vor, wie er ſie beendigt hatte, und er benutzte mit gewiſſenhafter Sorgfalt alle Kritiken, um ſeinen Ausdruck zu glätten und zu

vervollkommnen. Endlich war er im J. 1516 im Stande, die erſte Ausgabe dieſes Gedichts, das gegenwärtig in ſechs- und vierzig Geſängen viertauſend achthundert einunddreißig Strophen und achtunddreißigtauſend ſechshundert achtund- vierzig Verſe enthält, ans Licht treten zu laſſen. Der ra- ſende Roland wurde durch ganz Italien mit dem lebhafteſten Enthuſiasmus aufgenommen; vor dem J. 1532 waren ſchon vier Ausgaben veranſtaltet worden; der Cardinal Hippolyt war der einzige, der dem Werke ſeines Schützlings keinen Geſchmack abgewann; im J. 1517 trennten ſie ſich mißver- gnügt über einander. Arioſt weigerte ſich, ihn nach Ungarn zu begleiten; aber bald zwang ihn ein verderblicher Prozeß aufs neue um ein Amt bei Hofe anzuhalten. Herzog Al- phons I. nahm ihn in ſeinen Dienſt, und dies geſchah, um ſich ſeiner als Staatsmannes zu bedienen. Arioſt bekam den Auftrag, die Banditen der Garfagnana zu unterwer- fen, und man verſichert, daß ſelbſt unter dieſen wilden Menſchen ſein Dichterruf ſein Anſehn vermehrte und ihm als Schutzwehr diente. Endlich gab ihm der Herzog von Ferrara den mit ſeinen Neigungen am meiſten übereinſtimmenden Auf- trag, den Bau eines Theaters und die prachtvollen Vorſtel- lungen, die er in demſelben geben wollte, zu leiten. Dar- auf verwendete Arioſt die letzten Jahre ſeines Lebens. Mit ſehr beſchränkten Einkünften mußte er für den Unterhalt ſei- ner Kinder ſorgen; man weiß jedoch nicht, wer ihre Mut- ter, noch ob er mit ihr verheirathet geweſen. Er ſtarb den 6ten Junius 1533. Sein Bruder Gabriel und ſein Sohn Virginio errichteten ihm zuerſt ein Grabmal, das zu ver- ſchiednen Malen ſeinen Ort verändert hat, und im J. 1612 von einem ſeiner Abkömmlinge wiederhergeſtellt worden iſt.

Arioſts raſender Roland iſt eins der am allgemeinſten bekannten Gedichte; er iſt in alle Sprachen überſetzt wor- den, und hat ſchon durch den Reiz der Abentheuer, abgeſehn von der Poeſie, die Jugend aller Länder entzückt. Ich darf daher vorausſetzen, jedermann wiſſe, daß Arioſt

die Ritter und die Liebſchaften am Hofe Carls des Großen während des fabelhaften Kriegs dieſes Monarchen gegen die Mauren zu beſingen unternahm. Wenn man den in dieſem Gedichte erzählten Ereigniſſen einen hiſtoriſchen Zeitpunkt anweiſen wollte, ſo müßte man ihn vor das J. 778 ſetzen, wo Roland in der Schlacht von Ronceval getödtet wurde, auf einem Zuge Carls des Großen, der noch nicht Kaiſer war, um die ſpaniſche Mark zu beſchützen. Aber ich möchte eher glauben, daß es die Kriege Carl Martells gegen Abderama ſind, welche die Romanciers mit den Kriegen Carls des Großen verwechſelt und welche den Ueberlieferungen von dem Einfall der Sarazenen in Frankreich und von den unerhörten Gefahren, vor welchen der Muth der Paladine das Abendland retten mußte, ihren Urſprung gegeben haben. Auch weiß ein jeder, daß Roland, der durch ſeine Tapferkeit ausgezeichnetſte unter den Helden Arioſts, aus Liebe und Eiferſucht für Angelica närriſch wurde; und daß ſeine Raſerei, die nur eine Epiſode in dieſem langen Gedichte iſt, dem ganzen Werke ſeinen Namen gegeben hat, obgleich man bis zum dreiundzwanzigſten Geſang kommt, bevor man Roland raſend werden ſieht.

Arioſt ſcheint nicht die Abſicht gehabt zu haben, ein epiſches Gedicht zu ſchreiben; er hatte den Rath des Bembo verworfen, der ihn veranlaſſen wollte, ſeine Epopöie in lateiniſcher, der einzigen, wie dieſer Dichter-Cardinal ſagte, eines ernſten Gedichts würdigen Sprache zu ſchreiben. Arioſt glaubte vielleicht wirklich, daß ein italieniſches Gedicht nothwendig leicht und ſcherzhaft ſein müſſe; er ſpottete der Regeln, die er kannte, und zeigte daß er erfahren genug ſei, neue zu ſchaffen. Sein Gegenſtand konnte leicht auf eine regelmäßige Einheit zurückgeführt werden; er beſang den großen Kampf der Chriſten und Mauren; er begann ihn mit dem Einfall in Frankreich und endigte ihn mit deſſen Befreiung; das war der Gegenſtand, den er in ſeinem Eingange voraus angekündigt hatte: die Liebſchaften

und Abentheuer eines jeden der Helden, die zu dieſem gro-ßen Unternehmen beitrugen, waren eben ſo viel untergeordnete Epiſoden, welche die epiſche Gattung erlaubt und welche in einem weitläuftigen Werke nicht als die Einheit zerſtörend angeſehen werden.

Aber Arioſt ſcheint abſichtlich das Joch der Einheit der Handlung zerbrochen zu haben; er wählt den Gegenſtand und den Helden, welche der Graf Bojardo in dem verliebten Roland ihm geliefert hatte; er tritt auf mitten unter Gefechten und in dem Augenblick einer allgemeinen Verwirrung, und dennoch liefert er nirgend eine Erzählung von dem Vorhergegangnen, als rechne er darauf, daß jeder das Werk ſeines Vorgängers geleſen habe. In der That iſt es ſchwer, den Zuſtand und die Intrigue des Orlando furioſo zu verſtehn, wenn man nicht vorher den Orlando innamorato geleſen hat, oder nicht wenigſtens mit jenen romantiſchen Traditionen, die zu Arioſts Zeiten vielleicht allgemeiner verbreitet waren, im Klaren iſt. Eben ſo wenig ergreift er irgendwo die Gelegenheit, ſeine Hauptperſonen zu gleicher Zeit auf die Bühne treten zu laſſen, ſo daß man bis zum Ende des Gedichts immer neue erſcheinen ſieht; ſie feſſeln ſogar die Aufmerkſamkeit durch wichtige Abentheuer, und weit entfernt, den nahen Schluß vorausſehn zu laſſen, könnten ſie eben ſo wohl dazu dienen, ein zweites eben ſo langes Gedicht wie das erſte auszufüllen. Arioſt, der ſeiner Leſer ſpottet und ſie unaufhörlich irre führen und faſt ungeduldig machen will, erlaubt ihnen nirgend das Ganze ſeines Gedichts aufzufaſſen und die einzelnen Handlungen unter einem allgemeinen Geſichtspunkt zu verbinden. Im Gegentheil verweilt er bei jeder ſeiner Perſonen abwechſelnd, als wäre ſie ſein Hauptheld geworden, und wenn er ſie in eine ſchwierige Lage gebracht, und die Beſorgniß ſeiner Leſer hinlänglich erregt hat, verläßt er ſie ſcherzend, um zu andern Perſonen oder einem andern Theile der Fabel, der ohne Verbindung mit erſterm iſt, überzugehn. Kurz, wie er begonnen hat,

ohne daß man einen Grund anzeigen könnte, warum dort ſein Anfang iſt, eben ſo endigt er, ohne uns beſſer begreiſen zu laſſen, warum hier ſein Schluß ſein müſſe. Mehrere ſeiner großen Perſonen ſind zwar todt; er läßt beſonders eine große Menge Ungläubiger in ſeinen letzten Geſängen umkommen, gleichſam um ſich ihres Widerſtandes zu entledigen. Aber im Fortgange des Gedichts hat er uns ſo wohl daran gewöhnt, aus unbekannten Wüſten unzählbare Heere hervorbrechen zu ſehn, er hat alle unſre Begriffe von der bekannten Erde und dem Möglichen ſo vollkommen verwirrt, daß man keineswegs erſtaunt ſein würde, am Ende des ſechsundvierzigſten Geſangs, einen neuen eben ſo furchtbaren Einfall der Mauren in Frankreich, wie der erſte geweſen war, oder, wenn man lieber will, dem Kriege im Süden einen Krieg im Norden folgen zu ſehn, wie Arioſt ſelbſt annahm, indem er ein neues Gedicht begann, von dem man nur fünf Geſänge hat. Die Ränke Ganelons bringen hier die Sachſen unter die Waffen, und die wackerſten Ritter, wie Aſtolph und Rüdiger, ſind hier aufs neue Alcinens Gefangne. *)

Das Gedicht Arioſts iſt demnach nur ein Bruchſtück

*) Der vierte Band von Ginguené, welcher erſt zu meiner Kenntniß hat kommen können, als ich dieſes Werk ſchon beendigt hatte, zeigt, wie deshalb, weil Rüdiger und nicht Roland der wahre Held Arioſts iſt, die Handlung ſeines Gedichts mit der Vermählung dieſes fabelhaften Vorfahren des Hauſes Eſte mit Bradamante endigen müſſe. So wird der geheime Zweck des Dichters erklärt und von dem franzöſiſchen Kritiker auf eine Weiſe, die eben ſo geiſtreich wie ſeine ganze Entwickelung anziehend und lebendig iſt, dem Leſer vor Augen gelegt. Mich kränkt indeß faſt die Ueberzeugung, die er zugleich giebt; dieſe edeln Denkmäler des menſchlichen Geiſtes ſchrumpfen vor unſern Augen zuſammen, wenn man darin nur noch eine geiſtreiche Schmeichelei erblickt. Es iſt ſchon genug, wenn die Dichter dem Ruhme ihrer Wohlthäter epiſodiſch einige Verſe widmen, ohne daß darum der ganze Plan ihrer größten Werke ein Gerüſte ſein muß, die Lobpreiſungen derer darauf auszuſtellen, die des Ruhms ſo wenig würdig ſind.

der Ritter- und Liebesgeſchichte Carls des Großen; es hat ſo wenig einen Anfang, ſo wenig ein Ende, wie irgend eine aus der Zeitfolge herausgerißne Periode. Dieſer Mangel an Einheit ſchadet weſentlich dem Intereſſe und Totaleindrucke; aber die Begierde, womit alle Nationen, Perſonen jedes Alters den Arioſt, ſelbſt wenn ſeine Fabeln durch eine Ueberſetzung des Reizes der Poeſie beraubt ſind, leſen, beweiſ't hinlänglich, das er ihnen in den Details das Intereſſe zu erſetzen gewußt, das er ihnen nicht in dem Ganzen gegeben hat. Vor allem hat er das Intereſſe der Tapferkeit zu wecken gewußt. Trotz der gewöhnlichen Abgeſchmacktheit der ritterlichen Gefechte, trotz des Mißverhältniſſes zwiſchen allen Urſachen und Wirkungen, trotz des leiſen Spottes, der alle Schlachtenſchilderungen zu begleiten ſcheint, weiß Arioſt ſtets einen gewiſſen Enthuſiasmus für die Tapferkeit, ein gewiſſes Wohlgefallen an den Kämpfen zu erregen, das jeden Leſer zu dem Wunſch bringt, ein Ritter zu ſein. Einer der größten Genüſſe des Menſchen beſteht in der Entwickelung aller ſeiner Kräfte, aller ſeiner Hülfsmittel; die große Kunſt des romantiſchen Dichters iſt, das Selbſtvertrauen zu erwecken, indem er alle Naturkräfte, ſelbſt alle Kräfte der Zauberkunſt wider ſeinen Helden aufbietet, und die Ueberlegenheit des Willens und Muths des Einzelnen über alle zu ſeinem Untergange verſchwornen Mächte zeigt.

Die Welt, in welche Arioſt uns verſetzt, gewährt uns ebenfalls einen Genuß. Dieſe ihrem Weſen nach poetiſche Welt, wo alle gemeinen Intereſſen des Lebens entfernt ſind, wo Liebe und Ehre allein Geſetze geben, die einzigen Triebfedern der Handlungen ſind, wo kein erkünſteltes Bedürfniß, keine Berechnung die Seele erkältet; wo alle Leiden, alle Beunruhigungen die von der Eitelkeit, der Ungleichheit der Stände und Reichthümer herrühren, vergeſſen ſind; dieſe künſtliche Welt hält ſehr angenehm ſchadlos für die wirkliche: man reiſ't darin mit Vergnügen, um ſich der Sorgen, die man außerdem hat, gänzlich zu entſchlagen. Man lernt hier nichts,

denn der Unterſchied zwiſchen dem Ritterleben und dem wirklichen iſt von der Art, daß man von demſelben nie die geringſte Anwendung machen kann: es iſt ſelbſt ein bemerkenswerther Zug der Poeſie dieſer Art, daß es unmöglich iſt, irgend eine Art von Belehrung daraus zu ziehn. Aber man findet vielleicht einiges Vergnügen an einer Geiſtesbeſchäftigung, die kein Unterricht ſein will, und die zweckloſe Schwärmerei iſt dem Weſen der Dichtkunſt angemeßner, die niemals Mittel ſein ſoll, ſondern ſich ſelbſt als Zweck genügt.

Es iſt wahr, daß die Ritterwelt keine Schöpfung Arioſts iſt; der Schauplatz des raſenden und des verliebten Rolands iſt ganz derſelbe, und beide haben, geſtützt auf das fabelhafte Anſehn des Erzbiſchofs Turpin, gar ſehr die glänzenden Erfindungen der franzöſiſchen Trouveren benutzt, die im dreizehnten Jahrhundert mehrere Romane von der Regierung Carls des Großen verfaßten; Romane, welche Bänkelſänger, nachdem ſie ſie in ſchlechte italieniſche Strophen übertragen hatten, auf den Gaſſen abſangen. Indeß, wenn das Talent, die alten Sitten und den Geiſt der vergangnen Zeiten zu idealiſiren, das allmählige Werk mehrerer Dichter war, ſo ſetzte Arioſt den Schlußſtein auf dieſen zierlichen und ſinnreichen Bau. Das Ritterthum iſt bei ihm zu ſeinem äußerſten Ziele von Adel, Zartheit, ſo wie von Anmuth gelangt. Das ſchwärmeriſchſte Gefühl für Ehre, für Beſchützung der Schwachen, für Verehrung der Frauen, für gewiſſenhafte Redlichkeit in Erfüllung der Verſprechen iſt der Geiſt des Zeitalters geworden, worein er uns verſetzt; alle denken überein, alle fühlen überein, und das phantaſtiſche Rittergeſchlecht hat von ihm Leben und Daſein erhalten.

Die Zauberei und Hexerei, die eine Rolle im Arioſt ſpielen und gewißermaßen das gültige Wunderbare bei den chriſtlichen Dichtern geworden ſind, waren großen Theils aus den arabiſchen Erzählungen entlehnt und den Lateinern durch ihre Vermiſchung mit den Morgenländern zugekommen. Die chriſtlichen Krieger hatten an und für ſich einigen

groben Aberglauben; ſie glaubten an Amulete, die ſie unverwundbar machen könnten; ſie glaubten an die Macht von böſen Worten und Zaubermitteln, die ihnen ihre Kräfte raubten: unaufhörlich mit ihren Waffen beſchäftigt, waren ſie geneigt zu glauben, daß die Waffen vom feinſten Stahl, von der erprobteſten Härtung, etwas Wunderbares in ſich hätten; allein im Allgemeinen hatte ihr Aberglaube einen finſterern Charakter; ihre Prieſter hatten ihnen tauſend Schrekken eingeflößt, die ſich an eine Verfolgungen ausübende Religion knüpfte; böſe Geiſter und Geſpenſter beunruhigten unaufhörlich ihre Phantaſie, und dieſelben Krieger, die in den Schlachten tauſendfachem Tode trotzten, waren in Schweiß gebadet, wenn ſie Nachts über einen Kirchhof gingen. Dieſer Aberglaube, die Folge der ſchreckenden Schilderungen des Fegefeuers und der Hölle, welcher ſich unabläſſig in den deutſchen Dichtern wieder findet, iſt dem Arioſt und den ritterlichen Romanciers, die er im Spaniſchen und Franzöſiſchen ſtudirt hatte, durchaus fremd; denn jene beiden Sprachen verſtand er aus dem Grunde. Das Uebernatürliche, das Arioſt benutzt, iſt frei von allem Entſetzen; es iſt eine glänzende Erhöhung der menſchlichen Macht, die den Träumen der Phantaſie einen Körper giebt; es ſind entwickelte Leidenſchaften des Lebens und nicht eine auf die Bühne gebrachte Bosheit der Todten. Die Genien des Morgenlandes, diejenigen, welche die älteſten Fabeln als unterjocht durch den Ring Salomons ſchildern, ſind die Bundesgenoſſen der Feen; ihre Macht wird, wie in den arabiſchen Erzählungen, durch glänzende Schöpfungen, durch Neigung für die Künſte und Genüſſe, ausgeübt; Alcine, der alte Atlas, Angelica's Ring, der Hippogriph ſind Schöpfungen des Islamismus, während der boshafte Berggeiſt, der Burggeiſt, der mit Ketten klirrend einhergeht, und den Schlaf durch ſchreckliche Viſionen beunruhigt, Gebilde des europäiſchen Aberglaubens ſind, die ſich an das Chriſtenthum, wie an die Mythologie der Scandinavier und Germanen knüpfen.

Aber iſt auch Arioſt nicht der Erfinder ſeiner Mythologie, noch der Helden, die er auf die Bühne gebracht, noch auch ihres Charakters geweſen, ſo hat er darum nicht weniger in ſeinem Gedichte die glänzendſte Phantaſie, den fruchtbarſten Erfindungsgeiſt entwickelt. Jeder ſeiner Krieger hat einen eignen kleinen Roman und jeder dieſer Romane iſt ein Gewebe anziehender Abentheuer, welche die Neugierde wecken und oft das lebhafteſte Intereſſe erregen. Mehrere dieſer Abentheuer haben den ſpätern Dichtern herrlichen Stoff zu Trauerſpielen oder Dramen geliefert; und die Liebe Angelica's und Medors, Bradamante's und Rüdigers, Ginevra's von Schottland und Ariodante's ſind als eine zweite dichteriſche Geſchichte nicht minder fruchtbar geworden, als die Geſchichte der Griechen.

Man muß indeß geſtehn, daß das dramatiſche Talent Arioſts nicht ſeinem mahleriſchen gleich iſt, und daß er weit mehr die Kunſt beſitzt, Ereigniſſe als Charaktere zu erfinden. Er ſchürzt eine Intrigue auf die neuſte und anziehendſte Weiſe; das Intereſſe wird vom Anfang an erregt; es nimmt zu mit der Schwierigkeit der Situationen; alle Ereigniſſe ſind unerwartet und faſt immer von großer Wirkung; die Schilderung der Orte wie der Handlung geſchieht mit ſo lebhaften Farben, daß man alles vor Augen hat; aber wenn der Dichter endlich die Perſon reden läßt, die er in die herzzerreißendſte Lage verſetzt hat, kühlt er zuweilen plötzlich den Leſer ab, indem er ihn wahrnehmen läßt, daß allein ſeine Phantaſie und nicht ſein Herz bei der Dichtung war. So kommt im zehnten Geſang Biren, Olympiens Liebhaber und Gemal, mit ihr auf eine wüſte Inſel; ihrer bereits überdrüßig, denkt er darauf, ſie zu verlaſſen, ohne daß ſie die mindeſte Ahnung ſeiner Treuloſigkeit hat; die kleine Bucht, wo ſie landen, der lachende Ort, wo ſie ihr Zelt aufſchlagen, die Heiterkeit, das Vertrauen Olympiens ſind bewundernswürdig ausgemahlt. Während ſie ſchläft, entweicht Biren, und die Art, wie beim Anbrechen der Morgenröthe Olympia,

halb erwacht, ihren Gemal auf dem Lager ſucht, das er einſam gelaſſen, wie ſie ihn in dem Zelte ſucht, aus dem er entſchlüpft iſt, wie ſie ihn am Ufer ſucht und endlich von einer Felſenhöhe ihn erblickt, der auf ſeinem Schiffe das Meer durchſchneidet, um zu entfliehen: das alles iſt mit einer Zartheit, mit einer ſchwermüthigen Harmonie ausgemahlt, welche das Herz tief erſchüttert; aber Olympia ſpricht, ſie drückt in ſieben Stanzen ihren Schmerz und ihre Furcht aus, und ſie hemmt augenblicklich unſre Rührung; denn unter ſo vielen Verſen iſt nicht ein einziger, der aus dem Herzen kommt oder ihm zuſagt. Das iſt ohne Zweifel eine Folge deſſelben Fehlers, der allen Perſonen Arioſts eine individuelle Phyſiognomie raubt; ſelbſt der Held, der ſeinen Namen dem Gedichte giebt, Roland, iſt nicht ſehr verſchieden von Rinaldo, ſeinem Vetter, von Rüdiger, von Griffone oder den tapferſten ſarazeniſchen Rittern. In Anſehung der Tapferkeit und Körperkraft kann kein Unterſchied zwiſchen ihnen gemacht werden, da ſich alle weit über die Gränzen der Möglichkeit erheben; und was den Charakter betrifft, ſo giebt es deren eigentlich nur zwei, worauf alle andern zurückkommen. Ein Theil der Ritter, ſowohl der chriſtlichen als heidniſchen, iſt ſanft, großmüthig und wohlthätig; die andern ſind wild, anmaßend und grauſam. Die Charaktere der Frauen ſind nicht beſſer entworfen: der Charakter Angelica's läßt kaum eine Erinnerung zurück, die man feſthalten könnte; alle andern laufen in einander, mit Ausſchluß der kriegeriſchen Bradamante, der einzigen vielleicht, für die man ein perſönliches Intereſſe fühlt.

Die Verſification Arioſts glänzt weit mehr durch Anmuth, Lieblichkeit, Eleganz, als durch Adel; der Eingang aller ſeiner Geſänge iſt jedesmal mit der reichſten Poeſie geziert; ſeine Sprache iſt ſo vollkommen wohlklingend, daß mit ihm kein andrer vor ihm und kein andrer nach ihm verglichen werden kann: er mahlt alles, wovon er ſpricht, und die Augen des Leſers folgen dem Dichter in allen ſeinen Er-

zählungen. Da er ſtets ſeinen Gegenſtand, ſeine Leſer und ſelbſt ſeinen Vortrag verſpottet, ſo erreicht er ſelten und behauptet nie die Höhe, welche dem epiſchen Gedicht gebührt; er ſucht in der Nachläſſigkeit die Anmuth der Leichtigkeit; oft begegnet es ihm, mehrere Worte des einen Verſes in dem folgenden zu wiederholen, wie ein Erzähler, der ſeine Worte wieder aufnimmt, um ſich Zeit zum Denken zu verſchaffen. *) Oft ſind die Worte nachläſſig und wie von ungefähr hingeworfen; man fühlt ſelbſt, daß das gewählte nicht das eigentlichſte iſt, daß halbe Verſe einzig durch den Reim herbeigeführt worden, daß der Dichter wie ein Improviſatore hat ſchreiben wollen, welcher ſingt und, von ſeinem Gegenſtande hingeriſſen, ſich begnügt das Versmaaß zu füllen, um ſchneller zu dem Ereigniſſe oder Bilde zu kommen, das ſeinen Geiſt beſchäftigt und erfüllt. Alle dieſe Nachläſſigkeiten würden anderwärts Flecken ſein; aber Arioſt, der ſeine Verſe vielfach umarbeitete und ihnen abſichtlich dieſe Unregelmäßigkeiten ließ, hat in ſeiner Sprache, in ſeiner Freiheit eine ſo unnachahmliche Anmuth, daß man ihm ſeine Sorgloſigkeit als eine Naivetät und einen Beweis mehr für die Wahrheit deſſen, was er erzählt, Dank weiß.

Zuweilen findet man in dieſem ſo leichten, ſo anmuthigen Dichter eine tiefe Innigkeit; ſo wird das Ereigniß, das dem Gedichte ſeinen Namen gegeben hat, der Liebesſchmerz, der die Raſerei Rolands verurſachte, ſtufenweis mit einer Wahrheit, mit einer Zartheit der Empfindungen und einer Beredſamkeit der Leidenſchaft herbeigeführt, denen nichts gleicht. Der Paladin Carls des Großen hat auf dem Felſen einer Grotte Verſe von Medor eingegraben gefunden,

---

*) — — — Ma quivi giunse
In fretta un Messaggier, che gli disgiunse.
Vi giunse un Messaggier u. ſ. w.

worin er die Seeligkeit preiſ't, deren die Liebe der Angelica ihn genießen laſſe. Er lieſ't und lieſ't ſie hundertmal wieder, indem er immer hofft, einen andern Sinn als den, welchen ſie zunächſt darbieten, darin zu finden; und doch drückt eine eiſige Hand ſein Herz während des Leſens zuſammen; mit ſtarren Augen bleibt er endlich an den Fels geheftet, aber er ſieht ihn nicht mehr; ſein Kinn war auf ſeine Bruſt geſunken; ſeine Stirn war ihres Hochgefühls und ihrer alten Sicherheit beraubt; die Thränen gebrachen ſeinem Schmerz wie die Stimme ſeinen Klagen.

Drei, vier, ſechsmal lieſ't er die Schrift der Wände,
Indem er ſich vergebens ſtets bemüht,
Sich zu bereden, daß es dort nicht ſtände,
Was er nur heller ſtets und klarer ſieht;
Ihm iſt, als wenn, geklemmt durch kalte Hände,
Sich jedesmal ſein Herz zuſammenzieht.
Er heftet Sinn und Augen, ohn' Ermüden,
Feſt auf den Stein, vom Stein nicht unterſchieden.

Nun läßt der Schmerz die Beute nicht mehr fahren
Und macht, daß faſt ihm die Beſinnung weicht;
O glaubt es dem, der ſelber es erfahren,
Daß dieſem Schmerz kein andrer ſich vergleicht.
Sein Kinn iſt auf die Bruſt hinabgefahren,
Von der geſenkten Stirn der Muth verſcheucht.
Er findet jetzt, verzehrt von ſeinen Plagen,
Kein Naß zu Thränen, keinen Laut zu Klagen. *)

---

*) Geſ. XXIII. St. 111 und 12.

Tre volte e quattro e sei lesse lo scritto
Quello infelice, e pur cercando invano,
Che non vi fosse quel che v'era scritto,
E sempre lo vedea più chiaro e piano.
Et ogni volta, in mezzo il petto afflitto,
Stringersi il cor sentia con fredda mano;
Rimase al fin con gli occhi e con la mente
Fissi nel sasso, al sasso indifferente.

Indeß zaudert er noch; er kann an die Untreue ſeiner Geliebten nicht glauben; um ihn zu überzeugen, muß ein Schäfer, ein Zeuge von Angelica's Liebe, ihm alle Umſtände erzählen. Nun entflieht er in die Wüſte; aber vergebens meidet er die Blicke der Menſchen; er findet die Inſchrift der Grotte wieder, die ſeinen tiefen Schmerz in Wuth verwandelt. Er zieht ſein Schwerdt, er zerſtört die Grotte, die für Angelica und Medor zum Zufluchtsorte gedient, er haut die Bäume um, die ſie umgeben, damit ſie nie wieder dem müden Hirten Schatten geben können; er wüthet gegen den klaren und reinen Quell, der daneben fließt; er überſchüttet ihn mit Erde, Felsſtücken und Baumſtämmen, und trübt ihn auf immer.

Dann feucht von Schweiß, ermattet von Beſchwerde,
Da ſein erſchöpfter Athem nicht dem Haß,
Der Wuth, dem Zorne mehr vermag zu fröhnen,
Sinkt er aufs Feld mit Aechzen und mit Stöhnen.

Zu Boden ſinken die erſchlafften Glieder;
Er ſtarrt gen Himmel auf und ſpricht kein Wort.
Dreimal entflieht die Sonn' und kehret wieder,
Und ohne Speiſ' und Schlummer liegt er dort.
Doch immer wächſt des Grames wilde Hyder
Und nimmt zuletzt ihm alle Sinne fort.
Am vierten Tag, mit raſend wildem Streben,
Reißt er die Waffen ab, die ihn umgeben. *)

Fu allora per uscir del sentimento;
Sì tutto in preda del dolor si lassa,
Credete a chi n'ha fatto esperimento'
Che questo è'l duol che tutti gl' altri passa.
Caduto gli era sopra il petto il mento,
La fronte priva di baldanza e bassa,
Nè potè aver, che'l duol l'occupò tanto,
A le querele voce, humore al pianto.

*) Geſ. XXIII. St. 131.

E stanco al fin, e al fin di sudor molle,
Poi che la lena vinta non risponde

Auch jene Stelle rührt innig, in welcher Arioſt, im XXIV. Geſang, den Tod Zerbins und den Schmerz Iſabellens erzählt. Zerbin, der edelmüthige Sohn des Königs von Schottland, hatte die Waffen geſammelt, die Roland in ſeiner Raſerei auf die Felder zerſtreut hatte; er hatte eine Trophäe daraus erbaut, um ſie dem Paladin aufzubewahren, bis er ſeine Vernunft wieder erlangt haben würde, und bald war er genöthigt geweſen, ſie zu vertheidigen, weil der Tartar Mandricardo ſich Durandals, des guten Schwerdtes Rolands, bemächtigt hatte. Aber in dem Kampf gegen dieſen grauſamen Feind waren die Waffen zu ungleich; alle Waffen Mandricardo's waren bezaubert; Zerbino's Rüſtung dagegen war halboffen und flog in Stücke, ſo oft ſie von dem ſchrecklichen Durandal berührt wurde. Die beiden Frauen, die beiden Rittern folgten, bewogen ſie endlich, den Kampf aufzuſchieben und ſich zu trennen, aber Zerbino hat ſchon zu tiefe Wunden empfangen, um ſich wieder erholen zu können: mitten in einer Wüſte allein mit Iſabellen, ſeiner Freundin, verliert er all ſein Blut aus breiten Wunden; ſeine Schmerzen nehmen zu und bald entflieht ihm das Leben.

Er hält am Ende ſtill bei einer Quelle,
Vor Schwäche kann er ſchon nicht weiter gehn.
Nicht was ſie ſagen ſoll, weiß Iſabelle,
Noch was ſie thun ſoll, um ihm beizuſtehn.

A lo sdegno, al grave odio, a l'ardente ira,
Cade sul prato, e verso il ciel sospira.

Afflitto e stanco al fin cade ne l'herba,
E ficca gli occhi al cielo e non fa motto;
Senza cibo e dormir così si serba,
Che'l sol esce tre volte, e torna sotto.
Di crescer non cessò la pena acerba,
Che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.
Il quarto dì dal gran furor commosso
E maglie e piastre si stracciò di dosso.

Zu fern iſt jede Stadt von dieſer Stelle,
Und bloß vor Mangel ſieht ſie ihn vergehn.
Denn keinen Arzt giebt's hier im Waldgehege,
Der ihn aus Mitleid oder Lohnſucht pflege.

Nichts kann ſie thun, als fruchtlos ſich beklagen
Ob des Geſchicks und Himmels Grauſamkeit.
Warum, ich Arme! hört Zerbin ſie ſagen,
Verſchlang mich nicht das Meer zu jener Zeit?
Zerbin, zu ihr den matten Blick geſchlagen,
Trägt um der Freundin Kummer tiefres Leid,
Als um die Qualen, die ihn ſelbſt durchdringen
Und ihn nunmehr dem Tode nahe bringen.

So, Theure, ſpricht er, magſt du mich noch lieben,
Wenn mich der Tod nun bald entfernt von dir,
Als nicht mein Tod, nur dies, mich kann betrüben,
Daß ohne Führer ich dich laß' allhier.
Die letzte Stunde, die mir übrig blieben,
Entſchwände ſie an ſicherm Orte mir:
So ſtürb' ich gern, beglückt und voller Freude,
Weil ich an deiner Bruſt vom Leben ſcheide.

. . . .

Die Schöne, ganz von Schmerz durchdrungen, bückte
Zu ihm mit thränenfeuchtem Antlitz ſich,
Indem ſie zärtlich ihre Lippen drückte
Auf ſeinen Mund, der einer Roſe glich,
Die, weil man nicht zur rechten Zeit ſie pflückte,
Auf ihrem ſchattigen Gebüſch verblich.
Nein, ſagte ſie, du ſollſt dich, o mein Leben,
Auf dieſen Pfad nicht ohne mich begeben.

. . . .

Da ſuchet er den ſchwachen Ton zu heben:
Ich bitte dich, mein Abgott, ſpricht Zerbin,
Bei jener Liebe, die dir Muth gegeben,
Um meinethalb der Heimath Strand zu fliehn;
Ja, wenn ich darf, befehl' ichs: Bleib' am Leben,
So lang es Gott nicht ſelbſt dir wird entziehn.

Und nie, in keinem Fall, vergiß, Geliebte,
Daß ich, ſo ſehr man lieben kann, dich liebte.

. . . .

Kaum kann dies Wort den Lippen ſich entwinden,
Auch, glaub' ich, blieb der Schluß ihr wohl verhehlt.
Sie ſieht den Jüngling gleich dem Lichte ſchwinden,
Dem es an Wachs, an anderm Brennſtoff fehlt. *)

---

*) Geſang XXIV. St. 76.

Per debolezza più non potea gire,
Si che fermossi al piè d' una fontana;
Non sa che far, nè che si debba dire
Per ajutarlo la donzella humana.
Sol di disagio lo vede a morire,
Che quindi è troppo ogni città lontana,
Dove in quel punto al medico ricorra,
Che per pietade o per precio'l soccorra.

Ella non sa se non invan dolersi,
Chiamar fortuna e'l cielo empio e crudele.
Perchè ahi lassa! dicea, non mi sommersi,
Quando levai ne l' Ocean le vele?
Zerbin, che i languidi occhi ha in lei conversi,
Sente più doglia ch' ella si querele,
Che de la passion tenace e forte,
Che l' ha condotto omai vicino a morte.

Così, cor mio, vogliate (le diceva)
Da poi ch' io sarò morto, amarmi ancora,
Come solo il lasciarvi è che m' aggreva
Quì senza guida, e non già perch' io mora;
Che se in secura parte m' accadeva
Finir de la mia vita l' ultima ora,
Lieto e contento e fortunato a pieno
Morto sarei, poi ch' io vi moro in seno.

. . . .

Der Tod Iſabellens ſelbſt wird im neunundzwanzigſten Geſange auf eine unendlich rührende Art erzählt; aber Arioſt iſt weniger als irgend ein andrer geeignet, in Bruchſtücken überſetzt zu werden; wer ihn noch nicht geleſen hat, würde ſich nie durch die Ueberſetzung einiger Strophen einen Begriff von der Anmuth machen können, welche dem Ganzen eigen iſt, und worin Ausdruck, Reiz der Sprache und Eigenthümlichkeit der Ausſchmückung in vollkommner Uebereinſtimmung mit dem ganzen Zwecke des Gedichtes ſind.

Der Ruhm Arioſts beruht auf ſeinem raſenden Roland; aber dies iſt nicht das einzige Werk, das uns von ihm geblieben iſt; er hat fünf Komödien, in fünf Acten und in Verſen, geſchrieben, die man heutiges Tags nicht mehr ſpielt und eben ſo wenig lieſ't, weil ſie auf unſre Sitten keine Beziehung mehr haben. Von dieſen fünfen waren die beiden erſten von ihm in ſeiner erſten Jugend und auch in der erſten Jugend der Kunſt anfangs in Proſa abgefaßt worden. Arioſt hatte ſich den Plautus oder Terenz zum Mu-

---

A questo la mestissima Isabella
Declinando la faccia lacrimosa,
E congiungendo la sua bocca a quella
Di Zerbin, languidetta come rosa,
Rosa non colta in sua stagion, sì ch' ella
Impallidisca in sù la siepe ombrosa,
Disse, non vi pensate già, mia vita,
Far senza me quest' ultima partita.
. . . .

Zerbin, la debil voce rinforzando,
Disse: io vi prego e supplico, mia diva,
Per quello amor, che mi mostraste, quando
Per me lasciaste la paterna riva;
E se comandar posso, io vel comando,
Che fin che piace a Dio restiate viva;

ſter genommen; und eben ſo wie dieſe einſt das griechiſche Theater copirt hatten, copirt er das römiſche. Man findet in ſeinen Stücken alle Perſonen des römiſchen Luſtſpiels wieder, Sclaven, Schmarotzer, Ammen, Abentheurerinnen. Die Scene der erſten, Caſſaria, iſt zu Metelin auf einer griechiſchen Inſel, der er ungefähr Sitten geben kann, wie er will; aber die zweite, i Suppositi, ſpielt zu Ferrara; und die Intrigue iſt ziemlich künſtlich mit der Einnahme von Otranto durch die Türken (den 21ſten Auguſt 1480) verbunden, was der Handlung eine Zeit- und der Scene eine Ortsbeſtimmung giebt; auch ſieht man, was einen ſehr ſonderbaren Contraſt macht, alte Sitten neben einer neuern Handlung. Aber die Intrigue dieſes Luſtſpiels iſt neu und anziehend; es hat Intereſſe, ſogar Innigkeit, beſonders in der Rolle des Vaters, und zuweilen eine, jedoch mehr geſuchte als natürliche Luſtigkeit. Es iſt nicht italieniſches, ſondern römiſches Salz; die Scherze der Sclaven und Schmarotzer Arioſts erinnern ſo ſehr an jene der nemlichen Perſonen, die ihm im Plautus und Terenz zum Muſter gedient haben, daß es unmöglich iſt bei ſo viel Gelehrſamkeit zu lachen. Die Scene iſt nach Art der Römer auf der Straße, vor dem Hauſe der Hauptperſonen; ſie wechſelt nicht; die Einheit der Zeit iſt eben ſo ſtreng wie die Einheit des Orts beobachtet; aber die Handlung wird auch, wie bei den Römern, mehr erzählt als geſehn. Der Verfaſſer ſcheint es zu ſcheuen, leidenſchaftliche Situationen und die Sprache des Herzens dem Zuſchauer vor Augen zu bringen.

. . . .

Nè mai per caso poniate in obblio,
Che quanto amar si può v'abbia amato io.

. . . .

Non credo che quest' ultime parole
Potesse esprimer sì che fosse inteso;
E finì come il debil lume suole,
Cui cera manchi od altro in che sia accesso.

In einem Stücke, deſſen zwei große Hebel die Liebe und die väterliche Zärtlichkeit ſind, findet ſich keine Scene zwiſchen dem Liebhaber und ſeiner Geliebten, keine Scene zwiſchen Vater und Sohn; und die Erkennung, welche die Entwickelung macht, findet im Innern des Hauſes, fern von den Augen des Publicums, Statt. Alles erinnert an das römiſche Theater in dieſen verſtändig aber froſtig durchgeführten Stücken, alles, bis auf den ſchlechten Geſchmack in den Scherzen, welche nicht, wie bei dem neuern Harlekin, luſtige Witze, ſondern claſſiſche Plumpheiten ſind. Man ſieht in dem Theater Arioſts ein großes Talent durch knechtiſche Nachahmung zerſtört, und man begreift, wenn man es lieſ't, daß die Italiener darum in der dramatiſchen Kunſt ſo lange ohne Glanz blieben, weil ſie nie ihre eigne Eingebung, ſondern nur das, was ſie als Muſter annahmen, zu Rathe zogen. Die Calandra von Bernardo Dovizio, nachmaligem Cardinal Bibbiena, der mit Arioſt um den Vorrang auf der komiſchen Bühne Italiens ſtreitet, hat alle jene Fehler, und dieſelbe claſſiſche Nachahmung, aber weit mehr Plumpheit, und weit weniger Salz. Der Gegenſtand iſt der ſo oft auf alle Bühnen gebrachte der Menechmen; aber in der Calandra ſind die Zwillinge, die man mit einander verwechſelt, Bruder und Schweſter.

Arioſt hat zuerſt gefühlt, daß die italieniſche Sprache keine für das Luſtſpiel geeigneten Verſe habe: er verſuchte anfangs, wie Dovizio, ſeine beiden erſten Stücke in Proſa zu ſchreiben; nach zwanzig Jahren trug er ſie in versi sdruccioli (gleitende Verſe), für das Theater von Ferrara über.

Die sdruccioli ſind zwölfſylbig; der Accent liegt auf der vorvorletzten Sylbe, und die beiden letzten ſind gar nicht betont; aber dieſe angeblichen Verſe ſind reimlos, man erlaubt darin ſo viele Uebergänge aus einem Verſe in den andern, daß ein Wort oft getrennt wird, und daß von dem Worte continua-mente die vier erſten Sylben den erſten Vers ſchließen, während die beiden letzten den zweiten

anfangen; kurz ſie ſind ohne allen Wohlklang und poetiſchen Reiz, und ihre Einförmigkeit macht die Lectüre dieſer Luſtſpiele widrig.

Arioſt hat viele Sonette, Madrigale, Canzonen geſchrieben; es ſcheint, daß man weniger Wohlklang darin finde als in den Poeſien Petrarca's; ich finde mehr Natur darin. Seine Elegien in Terze-rime, die er Capitoli amorosi betitelt hat, laſſen ſich mit dem Anmuthigſten vergleichen, was Ovid, Tibull und Properz geſchrieben haben; die Liebe indeß erſcheint hier in der romantiſchen Geſtalt, und Arioſt, der Nebenbuhler der Alten, iſt hier nicht ihr Nachahmer. Er beſingt viel öfter die Freuden als die Leiden der Liebe. Was in ſeinen Gedichten ihn ſelbſt ſchildert, läßt uns ihn nicht als einen ſchwermüthigen oder empfindſamen Mann erblicken. Endlich hat er mehrere Satiren verfaßt, die dazu dienen, ſeinen Charakter und die verſchiedenen Ereigniſſe ſeines Lebens kennen zu lernen; es ſind eigentlich verſificirte Briefe an ſeine Freunde, die man erſt nach ſeinem Tode herausgegeben hat. Man findet darin bei weitem nicht die Kraft noch die Bitterkeit der römiſchen Satiriker; im Gegentheil, man bleibt, wenn man ſie lieſ't, überzeugt, daß Arioſt ein ſehr guter Menſch war, einzig und allein erzürnt über die Widerwärtigkeiten, die er erfuhr, über die Fehler derer, die ihn umgaben, und vornemlich über den proſaiſchen Geiſt des Cardinals von Eſte, der außer Stande war, ſein Verdienſt zu erkennen oder zu würdigen. Man ſieht darin auch, daß er ſich viel mit ſich ſelbſt beſchäftigte, und daß ſeine Geſundheit, ſeine Bequemlichkeiten, ſeine Diät mehr Raum in ſeinen Gedanken einnahmen, als man von dem Sänger der irrenden Ritter, und von demjenigen, der alle Tage ſeine Helden in Wäldern ſchlafen ließ, ohne andere Bedeckung als des Himmels Gewölbe, ohne andres Abendbrodt als Wurzeln des Feldes; kurz, von demjenigen hätte er erwarten ſollen, der in Anſe-

hung ihrer alle Bedürfniſſe des phyſiſchen Lebens auf ihren Reiſen zu vergeſſen ſchien. *)

---

*) Es ſcheint mir, daß ich ein dem Arioſt gewidmetes Kapitel nicht beſſer ſchließen könne, als indem ich daran erinnere, wie Delille ihn in dem fünften Geſange ſeines Gedichts sur l' Imagination charakteriſirt.

L' Arioste naquit; autour de son berceau,
Tous ces légers esprits, sujets brillans des fées,
Sur un char de saphirs, des plumes pour trophées,
Leurs cercles, leurs anneaux et leur baguette en main,
Au son de la guitare, au bruit du tambourin,
Accoururent en foule, et fêtant sa naissance,
De combatset d' amour bercèrent son enfance.
Un prisme pour hochet, sous mille aspects divers,
Et sous mille couleurs, lui montra l'Univers.
Raison, gaîté, folie, en lui tout est extrême;
Il se rit de son art, du lecteur, de lui-même,
Fait naître un sentiment qu' il etouffe soudain;
D' un récit commencé rompt le fil dans sa main,
Le renoue aussitôt, part, s'élève, s'abaisse.
Ainsi, d' un vol agile essayant la souplesse,
Cent fois l'oiseau volage interrompt son essor,
S' élève, redescend, et se relève encor,
S' abat sur une fleur, se pose sur un chêne;
L' heureux lecteur se livre au charme qui l' entraîne;
Ce n'est plus qu' un enfant qui se plaît aux récits
De géans, de combats, de fantômes, d' esprits,
Qui dans le même instant désire, espère, tremble,
S' irrite ou s' attendrit, pleure et rit tout ensemble.

Dreizehntes Kapitel.

Alamanni, Bernardo Taſſo, Triſſino, Taſſo.

Arioſt hatte nicht die Abſicht gehabt, ein epiſches Gedicht zu ſchreiben, ſondern er hatte, ohne ſich über die romantiſche Epopöie, die vor ihm entſtanden war, erheben zu wollen, dieſelbe auf den höchſten Punkt von Vollkommenheit erhoben. Der Ruhm, womit er ſich gekrönt, hatte den Wetteifer jener Menge von Dichtern erregt, die damals in Italien lebten; viele derſelben, den Ruf verſchmähend, den ſie durch lyriſche Dichtungen, durch Hirten- und Lehrgedichte erwerben konnten, wollten ſich durch ein Werk von großem Umfang hervorthun. Alle fabelhaften Paladine vom Hofe Carls des Großen hatten im ſechzehnten Jahrhundert ihren Sänger in Italien; alle Ritter der Tafelrunde und des Königs Arthus wurden der Reihe nach verherrlicht. Zwei dieſer Romane in Ottave rime, Geron der Adeliche von Luigi Alamanni, und der Amadis von Bernardo Taſſo ſcheinen ſich noch über der Fluth zu erhalten nach dem Schiffbruche der Andern. Der erſtere iſt eine ſorgfältige Arbeit von einem der gelehrteſten Männer ſeiner Zeit, von einem Manne, der für die Verskunſt Talent hatte, und nicht ohne Geſchmack war; aber man fühlt, daß er verſtändig und kalt alles ſtudirt hatte, was zu dem Werke gehörte, das er unternehmen wollte; man glaubt ihn in

ſeinem Zimmer, mit ſeiner Dichtung beſchäftigt, zu ſehn, wie er ſich ſagt: „Wir wollen mit einer glänzenden Anru„fung nach dem Muſter Virgils anheben; jetzt bedürfen „wir einer kühnen Vergleichung; dann ein wenig Herab„laſſung, um die Gattung gehörig zu erkennen zu geben, und „damit man ſogleich bemerke, daß wir nicht immer den Ko„thurn führen wollen. Nach dem iſt der Ort da, wo die „Phantaſie auffliegen muß; wir wollen hier ſogar einige „unzuſammenhängende Bilder anbringen; das wird um ſo „fühlbarer machen, daß ich nicht Herr meiner ſelbſt bin; „und dann wollen wir ein bukoliſches Bruchſtück aufneh„men; die Abwechslung beruht in der dramatiſchen Gat„tung.“ Und Luigi Alamanni hat ſehr gut gethan, was er ſo pedantiſch hat thun wollen; aber ſein Geron der Adeliche, dem weder Harmonie im Versbau, nach Abwechslung in den Begebenheiten fehlt, iſt ein langweiliges Werk, das in ſeiner ganzen Ausdehnung nicht einen Moment der Begeiſterung hat.

Alamanni war aus einer edeln, der Partei der Medici zu Florenz ergebenen Familie, und daſelbſt im J. 1495 geboren. Aber als er die Oberherrſchaft in ſeinem Vaterlande von dieſer Familie uſurpirt und von dem Cardinal Giuliano tyranniſch ausgeübt ſah, trennte er ſich von ſeiner alten Partei, und trat, in Uebereinſtimmung mit ſeinem Freunde Macchiavelli, im J. 1522 der Verſchwörung wider die Medici bei; dieſe Verſchwörung wurde entdeckt, aber Alamanni hatte das Glück zu entkommen. Aus ſeinem Vaterlande verbannt, irrte er fünf Jahre in den verſchiednen Städten der Lombardei und Frankreichs umher. Er wurde zurückberufen und mit obrigkeitlichen Aemtern bekleidet während des kurzen Triumphs der republikaniſchen Partei, aber nur um drei Jahre darnach aufs neue proſcribirt zu werden, als Florenz ſich dem Herzog Aleſſandro unterwarf. Seitdem lebte er in Frankreich im Dienſte Franz des I., und wurde von dieſem, wie von deſſen Sohne, Heinrich II., in der diplomatiſchen Lauf-

bahn gebraucht, für welche die Richtigkeit und Feinheit ſei- ner Urtheilskraft ihn geſchickter machten als für die Poeſie. Er ſtarb im J. 1556. Man hat von ihm ein Gedicht über den Ackerbau in versi sciolti oder reimloſen Verſen, betitelt La Coltivazione, das einen ziemlichen Ruf behalten hat wegen der Reinheit und Eleganz des Styls, wie auch wegen der methodiſchen Ordnung der Anweiſungen und ihrer Rich- tigkeit in landwirthſchaftlicher Hinſicht; aber wenn er gleich die Kunſt beſitzt, gemeine Dinge poetiſch auszudrücken, ſo iſt das Buch doch langweilig. Ein Landmann wird eine gu- te Abhandlung in Proſa lieber haben, und ein Dichter wird einen dichteriſchern oder mit mehr Feuer behandelten Gegenſtand vorziehn. *) Alamanni hat endlich noch ein

---

*) Ich will lieber aus der Coltivazione ein Beiſpiel von der Verſification des Alamanni, als aus ſeinen heutiges Tags vergeßnen Rittergedichten wählen. Folgendermaßen beſchreibt er das Pfropfen, im erſten Buche:

Ma che direm de l' ingegnoso inserto,
Che in sì gran maraviglia al mondo mostra
Quel che val l' arte, che a natura segua?
Questo, vedendo una ben nata pianta,
D' agresti abitator' tal volta preda,
Gli ancide e spegne, e di dolcezza ornata
Nuova e bella colonia in essa adduce:
Nè si sdegna ella, ma guardando in giro,
Sì bella scorge l' adottiva prole,
Che, i veri figli suoi posti in obblio,
Lieta e piena d' amor gli altri nutrisce.
L' arte e l' ingegno quì mille maniere
Maravigliosamente ha poste in pruova.
Quando è più dolce il ciel, chi pren de in alto
Le somme cime più novelle e verdi
Del miglior frutto, e riseccando il ramo
D' un altro per se allor aspro e selvaggio,
Ma giovine e robusto, o' l tronco istesso,
Adatta in modo le due scorze insieme,
Che l' uno e l' altro umor, che d' essi saglia.
Mischiando le virtù, faccia indivisi

andres epiſches Gedicht, betitelt L' Avarchide, verfaßt; dieſes iſt eine gar ſeltſame Traveſtie der Iliade in ein Rittergedicht; der Schauplatz iſt vor Bourges, ſonſt Avarcum, verſetzt; die Belagerer ſind die Ritter des Königs Arthus, und doch ſind es nur die Begebenheiten der Iliade, Buch vor Buch in derſelben Ordnung erzählt.

Bernardo Taſſo, der gegen das J. 1545 ſeinen Amadis zu ſchreiben anfing und ihn 1559, vierzig Jahre nach dem raſenden Roland, herausgab, war ein Edelmann von Bergamo, ſeit 1531 in Dienſten Fernando San Severino's, Fürſten von Salerno, und durch dieſen in Sorrento anſäſſig, wo er bis 1547 blieb. In dieſem Zeitpunkt war San Severino, der ſich der Einführung der Inquiſition zu Neapel widerſetzt hatte, zum Aufruhr gezwungen, und genöthigt, die Partei Frankreichs zu ergreifen. Bernardo Taſſo theilte ſein Unglück, und verlor um ihn ſein Beſitzthum. Er trat darauf in die Dienſte des Hofes von Urbino, dann des Hofes von Mantua, und ſtarb an letzterm den 4ten September 1569. Während ſeines Aufenthalts zu Sorrento wurde ihm am 11ten März 1544 der große Torquato Taſſo geboren, von dem wir bald ſprechen werden, und den die Neapolitaner als ihren Landsmann in Anſpruch nehmen, obgleich er aus Bergamo abſtammt.

Pulci, Bojardo und Arioſt hatten in die italieniſche Poeſie die Ritterromane vom Hofe Carls des Großen über-

---

Il sapor e l' odor, le frondi e i pomi.
Chi la gemma svegliendo, e l' altra pianta
Fa simil piaga, e per soave impiastro,
Ben congiunta ed egual l' inchiude in essa.
Chi de la scorza intera spoglia un ramo,
In guisa di pastor, ch' al nuovo tempo
Faccia zampogne a risonar le valli,
E ne riveste un altro in forma tale,
Che qual gonna nativa il ciuga e copra.

tragen, dieſelben, die wir oben in die dritte Claſſe geſetzt haben. Alamanni hatte diejenigen der erſten Claſſe, vom Hofe des Königs Arthus, in Verſe gebracht; Bernardo Taſſo beſchäftigte ſich mit der zweiten, und verfaßte ein Gedicht in hundert Geſängen von Amadis von Gallia, das um die Wette die Spanier und Franzoſen als ihr Eigenthum zurückfodern. Was dieſen Roman von andern unterſcheidet, iſt ein größerer Liebesenthuſiasmus, mehr Schwärmerei, mehr Begeiſterung in den Rittertugenden; aber etwas minder Hinreißendes, und vielleicht auch minder Uebernatürliches in der Tapferkeit und den Großthaten. Mehr noch durch den Ausdruck der Gefühle des Südens als durch hiſtoriſche Beweiſe kann man die Rechte der Spanier auf die erſte Erfindung des Amadis beſtätigen; es ſcheint daher, daß er mit mehr Vortheil in einer ſüdlichen Sprache wiedererſcheinen mußte als die Romane von franzöſiſcher Erfindung. Die erſte, ſich ſelbſt noch unbewußte Liebe Damoiſel's vom Meer und der zärtlichen und ſchüchternen Oriane; die beſtändige Gunſt der guten, ſtets den Liebenden hülfreichen Fee Urgande, und die Tugenden des Amadis, der, ohne Perion, den König von Gallien, zu kennen, ihn aus tauſend Gefahren befreit, der ſich allenthalben, in Wäldern und feſten Schlöſſern als den Abſteller der Unbilden und den Rächer der Beleidigungen zeigte, konnten für ein Gedicht einen Gegenſtand voll Reiz, Intereſſe und Bewegung liefern. Die Phantaſie mußte hier weniger Theil haben als das Gefühl, und der Dichter durfte ſich nicht erlauben mit dem Intereſſe in einer Erzählung zu ſpielen, die von dem Herzen Beſitz nehmen ſollte. Aber Bernardo Taſſo war weit entfernt, in demſelben Grade wie ſein Sohn oder auch nur wie der urſprüngliche Verfaſſer, deſſen Erzählung er überſetzte, einen ſchwärmeriſchen und tiefſinnigen Charakter zu haben. Zwar ſpottet er nicht wie Arioſt ſeines Gegenſtandes und ſeiner Leſer; er iſt ernſt und treuherzig; kein luſtiger Witz, kein Scherz ſchimmert in ſeiner Erzählung

durch; aber man weiß ihm um ſo weniger Dank, daß er, wie Arioſt, hundertmal ſeine Erzählung unterbrochen, und ſeine Helden in dem kritiſchſten Augenblick verlaſſen, ſo oft er das Intereſſe für ſie erregt hat. Man fühlt, wenn man ihn lieſ't, daß er ſich dieſe Unterbrechungen als einen Theil der Kunſt vorgeſchrieben hat; er vervielfältigt ſie noch mehr als Arioſt, und kommt auf dieſe Weiſe dahin, das Intereſſe, das allein das Glück ſeines Buchs machen konnte, vollkommen zu zerſtören. Die Schreibart iſt angenehm, aber nicht hinreißend, und im allgemeinen mehr geſchmückt als poetiſch. Der Verfaſſer bringt in regelmäßigen Abſtänden Vergleichungen, Metaphern oder irgend eine andre Figur an, die man nach einer gewiſſen Anzahl Verſe mit Gewißheit wiederfindet, und die ſich von Zeit zu Zeit wie Markſteine erheben, um ſeinen dichteriſchen Weg zu bezeichnen. Der dramatiſche Theil iſt vernachläſſigt und die Geſpräche haben nicht den Reiz und das Natürliche des urſprünglichen Amadis. Alle dieſe Mängel machen die Lectüre eines ſo langen Werks ermüdend, und Bernardo Taſſo wäre vielleicht vergeſſen, wenn ſeines Sohnes Ruhm nicht den ſeinigen angefriſcht hätte. *)

---

*) Eins der glänzendſten Bruchſtücke, in Anſehung der Poeſie, von Bernardo Taſſo iſt vielleicht die Erzählung, welche die Fee Urgande der Oriane von der Geburt und den erſten Abentheuern ihres Amadis macht, Buch VI, St. 33 ff.

Sie erzählt, wie Perion, König von Gallien, unbekannt umherirrend, von ſeinem Reiche entfernt, um ſich in den Waffen und in der Tugend zu üben, die Liebe der Tochter des Königs von Britannien erlangte; wie er, ſeine Irrfahrten fortzuſetzen genöthigt, ſie mit einem Sohne ſchwanger verließ; wie die Fürſtin, da ſie ihr Kind nicht bei ſich behalten konnte, es in Einverſtändniß mit ihrer Vertrauten Dariolette in einem auf dem Fluſſe, der an ihrem Palaſt hinſtrömte, ſchwimmenden Kahne ausſetzte; wie endlich die Nymphen es aufnahmen.

Wenn man mit Pedanterei ſogar in der romantiſchen Gattung verfahren war, ſo mußte man erwarten, daß diejenigen, die ſich vorſetzten, in der claſſiſchen Gattung zu ſchreiben, noch pedantiſcher ſein würden. Giangeorgio Triſſino, geboren zu Venedig den 8ten July 1478 wollte ſeinem Vaterlande ein epiſches Gedicht geben, worin man keine andre Nachahmung erkennen ſollte, als der Alten, die er mit Eifer ſtudirt hatte; er widmete zwanzig Jahre dieſer Arbeit, die er im J. 1547 herauszugeben anfing. Er wählte zum Gegenſtand das von den Gothen befreite Italien und zum Helden den Beliſar. Es iſt unmöglich, mit einem höhern Ruf als Triſſino an ein ſo großes Unterneh-

---

Uscir le Dive, e dal liquido regno
Uscendo a gara, di rose e di fiori
Spogliando i prati lor, cinsero il legno,
Come si suol le chiome a vincitori.
Mostrar le sponde d' allegrezza segno,
E i vaghi angei, con garruli rumori,
Facean, battendo l' ali, compagnia
Al fanciul, che felice se ne gia.

Non fur si tosto al mar, ch' alto e sonante
Prima era, che tornò piano e quieto,
Come ora che Nettuno trionfante
Va per lo regno suo tranquillo e lieto;
Corsero tutti i Dei, corsero quante
Ninfe quel fondo avea cupo e segreto;
E presa la cassetta, accommiataro
I Dei del fiume, che l'accompagnaro.

Non fu alcuna di lor, che non porgesse
L'umida mano a sostenere il legno;
Non fu alcuna di lor, che nol cingesse
Delle ricchezze del suo salso regno;
Non fu alcuna di lor, che non avesse
Gioia e pietà del fanciulletto degno;
Così per l' onda allor placida e pura
Lo conducea con ogni studio e cura.

men zu gehn; ſeine ungeheure Gelehrſamkeit, ſein angeb⸗liches Genie wurden von Päpſten und Fürſten geachtet; der Gegenſtand war groß und von nationalem Intereſſe; die Namen ſchon berühmt, und Eigenthum des Volks gewor⸗den; die Wahl des reimloſen Verſes, die er getroffen hatte, ſchien ihm mehr Freiheit zu laſſen und ihn zugleich zu einer erhabnern Schreibart aufzufodern. Aber alle dieſe Umſtän⸗de dienten nur dazu, ſeinen Sturz noch jämmerlicher zu ma⸗chen. Der Verso sciolto ſcheint vorzugsweiſe der Tragödie anzugehören, wo die Sprache ſich der Proſe nähern und nur edler und wohlklingender ſein ſoll; aber weit entfernt von dem Numerus und der Majeſtät des lateiniſchen Hexa⸗meters wird er ermüdend und proſaiſch in einer ſchon an und für ſich der Geſchichte zu nahe kommenden Erzählung. Triſſino hat nicht gewußt ihn durch den Adel des Aus⸗drucks oder die Muſik der Sprache, noch weniger durch die Majeſtät des Gegenſtandes zu erheben; denn vermöge einer übel verſtandnen Nachahmung des Antiken verſchont er ſei⸗ne Leſer nicht mit den geringfügigſten Umſtänden. Homer folgte allerdings ſeinen Kriegern in allen Details ihres Le⸗bens, aber dieſe Details in ihrer Einfachheit hatten immer den Adel der heroiſchen Zeiten, während der Hof von By⸗zanz die Kleinlichkeit der Menſchen im Contraſt mit der Feierlichkeit der Gebräuche zeigte. Triſſino beſchreibt die Toilette Juſtinians; er erzählt uns, wie der Kaiſer nach und nach jene prächtigen Kleider anlegt, womit die Mo⸗narchen des Orients überladen waren; aber indem er uns mit einer Fluth von Worten überſtrömt, vermag er nicht einmal dieſes ſo unbedeutende Ceremoniel zu ſchildern. Er vergißt nie die Stunde der Mahlzeit, und läßt ſeine Hel⸗den mit einer feierlichen Plattheit rathſchlagen, um zu erör⸗tern, ob ſie ſich vor oder nach dem Eſſen auf ihren Poſten begeben ſollen; aber bei dieſer Gelegenheit weiß er nicht ein⸗mal eine militäriſche Mahlzeit zu ſchildern oder uns die

Sitten der Zeit unter dieſem Geſichtspunkt darzuſtellen. *) Im zweiten Buche ſetzt er mit einer ermüdenden Gelehrſamkeit zuerſt die Geographie und Statiſtik des Reichs, dann die Bildung der Legionen aus einander, alles im Zeitungsſtyl, ohne dieſe tauſend Verſe durch das geringſte Intereſſe oder die geringſte Poeſie zu beleben, und ſelbſt ohne das Wohlgefallen durch Belehrung zu erſetzen; denn man bemerkt unaufhörlich, unter allem dieſem Aufputz von Kenntniſſen, daß er die Zeiten und Sitten verwechſelt hat. In

*) Buch I, Vers 770 u. ff.

Così quei ch' eran stati entr' al consiglio
Rinchiusi alquanto, lieti se n' andaro
A prender cibo ne i diletti alberghi.
L'ordinator delle città del mondo
Come fu dentro all' onorata stanza,
Spogliossi il ricco manto e chiamar fece
Il buon Narsete, e'l buon conte d' Isaura;
E disse ad ambi lor queste parole:
Cari e prudenti miei mastri di guerra,
Non vi sia grave andare insieme al campo,
Ed ordinar le genti in quella piaggia
Grande, che va dalla marina al vallo:
Che dopo pranzo vo' venirvi anch' io
Per dar principio alla futura impresa.
Udito questo i dui baroni eletti
Si dipartiro, e scesi entr' al cortile,
Disse Narsete al buon conte d' Isaura:
Che vogliam fare, il mio onorato padre?
Volemo andare al nostro alloggiamento
A prender cibo, e poi dopo' l mangiare
Girsene al campo ad ordinar le schiere?
A cui rispose il vecchio Paulo e disse:
O buon figiuol del generoso Araspo!
Il tempo ch' insta è sì fugace e corto,
Ch' a noi non ci bisogna perdern' oncia:
Andiamo al campo, che sarem sul fatto;
E quivi eseguirem questi negozi,
E poscia ciberensi, benchè è meglio
Senza cibo restar che senza onore.

ſeiner wunderlich aus Heidenthum und Chriſtenthum zuſammengeſetzten Mythologie, wobei er den Apoll und die Muſen anruft, um ſie für den Triumph des Glaubens zu intereſſiren, ſieht man die Vollkommenheiten der Gottheit, die mit einander Geſpräch führen. Die Gemeinheit ſeiner Schreibart, die ſein Ernſt nur noch auffallender macht, der ſchlechte Geſchmack, in welchem er ſeine Perſonen ſprechen läßt, und die gewaltige Langweiligkeit der Haupthandlung, machen dieſes ſo lange erwartete, vor ſeiner Entſtehung ſo berühmte, dem Namen nach ſelbſt heutiges Tags ſo bekannte Werk zu einem der ſchlechteſten Gedichte, die je in irgend einer Sprache erſchienen ſind.

Aber während die geprieſenſten Namen Italiens untergingen in dem gigantiſchen Unternehmen, ein epiſches Gedicht abzufaſſen, begann ein junger Mann von einundzwanzig Jahren, kaum bekannt durch ein romantiſches Gedicht unter dem Titel Rinaldo, im J. 1565 an dem Hofe von Ferrara, wohin er berufen worden war, jenes befreite Jeruſalem, das ſeinen Verfaſſer dem Homer und Virgil an die Seite und vielleicht über alle Neuern ſetzt. Der Sohn Bernardo's, Torquato Taſſo, deſſen Unglück ſeinem Ruhme gleich war, wandte ſechzehn Jahre auf die Abfaſſung ſeines Gedichts, von dem ſieben Ausgaben in dem einzigen Jahre 1581, faſt alle gegen den Willen des Verfaſſers, erſchienen.

Das erſte Verdienſt des Taſſo iſt, den ſchönſten Gegenſtand gewählt zu haben, der das Genie eines neuern Dichters entzünden konnte. Es zeigt ſich in der Geſchichte ein ganz einziges Beiſpiel eines großen Kampfes zwiſchen den Völkern, welche das Menſchengeſchlecht zu ſeiner höchſten Ausbildung erheben, und denjenigen, die es zur erniedrigendſten Knechtſchaft herabwürdigen ſollten, die Kreuzzüge. In dem Augenblick, wo die Lateiner ſie unternahmen, waren die Araber den ſie angreifenden Kreuzfahrern in den Wiſſenſchaften, Künſten, und ſelbſt in den Tugenden nicht

mehr groß überlegen, ſondern ſie waren bereits durch den Scheitelpunkt ihres Ruhms gegangen; die Fehler ihrer Religion und ihrer Regierung, und die Barbarei der Türken riſſen ſie ſchnell in den niedrigen Zuſtand hinab, worin wir ſie heutiges Tags ſehn. Eben ſo hatten die Kreuzfahrer, troß ihrer Rohheit, ihrer Unwiſſenheit und ihres Aberglaubens, die Keime des Großen in ſich. Die Macht des Gedankens und des Gefühls ſollte dieſe Vollkommenheit entwickeln, die bei den Lateinern im elften Jahrhundert begann und Europa die Ueberlegenheit über die andern Welttheile verſchafft hat. Wenn die Kreuzfahrer Sieger geweſen wären in ihrem blutigen Kampf mit den Morgenländern, ſo würde Aſien unſre Geſeße, unſre Sitten und Gebräuche empfangen haben; es wäre heutiges Tags bevölkert, blühend, von einem glücklichen und freien Volke bewohnt; die Künſte, für die es geſchaffen iſt, wären hier zu jener hohen Stufe der Vollkommenheit gelangt, welche die Griechen gekannt haben, und welche man in dem glänzenden Seleucien, in dem glücklichen Antiochien wiederfand. Millionen von Bebauern machten die Ufer des Jordan noch fruchtbar, und die hohen Mauern Jeruſalems erhüben ſich nicht einſam mitten im Sande der Wüſten und unter Felſen, die alles grünen Schmuckes beraubt ſind. Die fruchtbaren Ebenen Syriens, die anmuthigen Thäler des Libanon würden bald der Wohnſiß des Friedens und des Glücks, bald der Schauplaß der glänzendſten Handlungen ſein. Der hochmüthige und verächtliche Türke, der grauſame Druſe oder der wilde Beduine unterdrückten nicht den unglücklichen Erben des älteſten Volks der Erde. Wären dagegen den Moslemin ihre Eroberungsplane gelungen, wäre der zu gleicher Zeit im Oſten, im Weſten und im Süden begonnene Einfall in Europa vollendet worden: ſo wäre der menſchliche Geiſt durch den Deſpotismus erſtickt worden, keine von den Eigenſchaften, die den Europäer auszeichnen, würde ſich in ihm haben entwickeln können; er würde niedrig, unwiſſend und

treulos ſein, wie der Grieche, der Syrer und der Fellah Aegyptens; und ſein von der Natur weniger begünſtigtes Vaterland wäre unter düſtern Wäldern vergraben, oder von moraſtigen Flüſſen überſchwemmt, wie die entlegnen Theile Romaniens. Der Kampf hatte ſich geendigt, ohne der einen oder der andern Macht den Sieg zu geben; die Moslemin und die Franken ſtehen noch da, um an einander ein Beiſpiel zu nehmen, und um die Letztern, nach ſieben Jahrhunderten, zur Anerkenntniß der großen Verpflichtung zu führen, die ſie der Tapferkeit ihrer Vorfahren haben.

Als vor ſieben Jahrhunderten die beiden Menſchenracen mit einander kämpften, konnten ſie die Zukunft nicht vorherſehn, konnten ſie nicht alle die Folgen kennen, welche die Vorſehung mit ihren Anſtrengungen verband. Aber ein nicht minder edler, nicht minder uneigennütziger und noch poetiſcherer Beweggrund leitete ihre Waffen. Ein religiöſer Glaube knüpfte ihr Heil an ihre Tapferkeit. Die einen hielten ſich für berufen, dem Islam rings auf dem Erdkreis den Sieg zu erkämpfen, die andern, jene heiligen Orte zu befreien, wo der Stifter ihrer Religion geſtorben und wo die Myſterien der Erlöſung erfüllt worden waren. Nicht darf man theologiſch unterſuchen, ob die Kreuzzüge dem Geiſte des Chriſtenthums gemäß waren. Vielleicht würden wir heutiges Tags finden, daß auf der Kirchenverſammlung von Clermont die Ritter nicht hätten rufen ſollen: Gott will es, ſondern, die Ehre will es, das Vaterland will es, die Menſchheit will es; darauf kommt nichts an: die Religion war in dieſer Zeit kriegeriſch geworden, und in einem tiefen, uneigennützigen, enthuſiaſtiſchen Gefühl verließen unſre Väter ihre Weiber und Kinder, und ſchifften über unbekannte Meere, um tauſendfachem Tode unter einem fremden Himmel die Stirn zu bieten. Dieſes Gefühl war in hohem Grade poetiſch; die Aufopferung ſeiner ſelbſt, und das Vertrauen auf den Himmel machen den Helden; auch ſah man nie ſo viele Heldentugenden glän-

zen. Das Uebernatürliche entſprang aus dem Gegenſtande ſelbſt; diejenigen, die alles für Gott thaten, mußten darauf rechnen, daß Gott auch viel für ſie thue; wirklich rechneten ſie darauf.

Eh! quel temps fut jamais plus fertile en miracles!

Alle Geſchichtſchreiber der Kreuzzüge ſind voll davon: man verkündigte ihnen den Beiſtand Gottes vor den Schlachten; man zeigte ihnen ſeinen hülfreichen Arm in ihren Befreiungskämpfen, ſeine Ruthe, welche ſie züchtige, in ihren Niederlagen; man nährte ſie mit Wundern, ſo daß das Uebernatürliche mehr als die Naturgeſetze der gewöhnliche Lauf der Dinge geworden war. Die Moslemin ihrer Seits glaubten an einen göttlichen Schutz; ſie riefen in ihren Moſcheen mit nicht minderm Vertrauen den großen Vertheidiger der Gläubigen an, und ſie ſchrieben ſeinem Schutze oder ſeinem Zorne ſowohl ihre Siege als ihre Unfälle zu. Die Wunderzeichen, von denen jedes Volk mit Stolz rühmte, daß ſie zu ſeinen Gunſten geſchehen, wurden von dem feindlichen Volke nicht abgeleugnet; aber da jedes ſich für den Diener des wahren Gottes hielt, ſo ſchrieb ein jedes die nur vorübergehenden Erfolge ſeiner Feinde der Macht des Teufels zu. Die Religion, gegen welche ſie ſtritten, ſchien ihnen die Verehrung der hölliſchen Geiſter: ſie glaubten gern an einen Kampf unter den unſichtbaren Mächten, wie unter den Menſchen; und wenn Taſſo die gegen die chriſtlichen Ritter bewaffneten dunkeln Gewalten der Magie auf die Bühne brachte, ſo entwickelte und verſchönerte er nur eine Volksidee, eine Idee, zu deren Annahme unſre Erziehung, unſre Vortheile, alle unſre alten Geſchichten uns geneigt machen.

Der Schauplatz des befreiten Jeruſalems, ſo reich an Erinnerungen, ſo glänzend durch ſeinen Zuſammenhang mit allen unſern religiöſen Ideen, iſt zugleich derjenige, wo die Natur ihre bewundernswürdigſten Reichthümer ausbreitet, wo die Dichtkunſt abwechſelnd die lachendſten und die rauhſten Gemälde findet. Die Zaubergärten Edens und die

Sandſteppen der Wüſte gränzen an einander; alle Thiere, die der Menſch zu unterwerfen gewußt hat, alle, die einen furchtbaren Krieg gegen ihn führen, alle Gewächſe, die ſeine Gärten zieren, alle, die ſich in die Wüſten geflüchtet haben, gehören dieſem reichen Aſien eigenthümlich zu, dieſem ſo poetiſchen Lande, wo alle Gegenſtände ſich zu eignen ſcheinen, Gemälde zu bilden. Die ganze Welt iſt überdies hier das Eigenthum des Dichters; alle chriſtlichen Völker haben ihre Krieger zum Heere der Kreuzfahrer geſtellt, ſowohl das ferne, außer der Welt gelegene Island (la divisa dal mondo ultima Islanda), als Norwegen, das ſeinen König Gernand dahin ſandte, und Griechenland ſelbſt, das nur zweihundert Ritter zu einem Kriege gab, von dem ſein Daſein abhängen ſollte. Ebenſo ſandten alle Völker Aſiens und Africa's, durch ein und daſſelbe Intereſſe verbunden, ihre an Sitten, Kleidung und Sprache verſchiednen Völker zur Vertheidigung von Jeruſalem ab. Von welchem großen Intereſſe auch für die Griechen die Eroberung Troja's, die erſte Frucht ihrer vereinten Anſtrengungen und der erſte Sieg, den ſie über die Völker Aſiens davon trugen, ſein mochte; welches Intereſſe auch die römiſche Eitelkeit an die Schickſale des Aeneas knüpfte, den nach poetiſchen Erdichtungen einige Römer als ihren Ahnherrn betrachteten: ſo hat doch weder der Gegenſtand der Iliade noch der Aeneide jenen Grad von Größe, von zugleich göttlichem und menſchlichem Intereſſe, von Mannichfaltigkeit, von dramatiſchem Leben, der dem befreiten Jeruſalem eigen iſt.

Der Anfang des Taſſo macht die ganze Hoheit ſeines Gegenſtandes fühlbar; er ſtellt ihn ſogleich in der erſten Ottave vollkommen vor Augen.

Den Feldherrn ſing' ich und die frommen Waffen,
So des Erlöſers hohes Grab befreit.
Durch Geiſt und Arm vermocht' er viel zu ſchaffen;
Viel duldet' er im glorreich kühnen Streit.

Und fruchtlos droht die Hölle, fruchtlos raffen
Sich Aſien auf, und Libyen, kampfbereit;
Denn Gott vergönnt ihm, die verirrten Seinen
Bei dem Panier des Heiles zu vereinen.

Der ganze Gang des Gedichts iſt echt epiſch; er iſt Eins, einfach, groß, und endigt edel, wie er angefangen. Taſſo unternimmt nicht die ganze Geſchichte des erſten Kreuzzuges; er nimmt den Stoff in dem Augenblick auf, wo die Handlung ſchon begonnen hat; ſein ganzes Gedicht fällt in den Feldzug von 1099 und in einen Zeitraum, der nach der Geſchichte nicht vierzig Tage überſteigen kann. Es ging ſchon in das fünfte Jahr nach dem Aufruf zu dem 1095 begonnenen Kreuzzuge, in das dritte Jahr nach dem Uebergang der Lateiner nach Aſien, der im Monat Mai 1097 bewerkſtelligt wurde. In dieſem Jahre hatten ſie Nicäa erobert und die Belagerung von Antiochia begonnen. Dieſe Stadt, die neun Monate ihren Waffen widerſtanden, hatte ſich nur im July 1098 ergeben. Die lateiniſche Armee, erſchöpft durch ihre Kämpfe gegen unzählbare Heere, durch eine lange Hungersnoth, der die Peſt gefolgt war, muthlos gemacht und geſchwächt durch ihre Trennungen, war in ihre Cantonnirungen gegangen. Aber im Frühlinge des folgenden Jahres hatte ſie ſich aufs neue in den Ebnen von Tortoſa verſammelt; ſie ſetzte ſich in Marſch auf Jeruſalem, kam zu Anfang des Julius vor dieſer Stadt an, eroberte ſie nach achttägiger Belagerung den 15ten Julius 1099, vertheidigte ſie gegen den Sultan von Aegypten, den ſie bei Aſcalon den 14ten des folgenden Monats Auguſt ſchlug, und gründete ſo das Königreich Jeruſalem, das Gottfried von Bouillon nur ein Jahr beherrſchte.

Das Gedicht des Taſſo eröffnet ſich in der Ebne von Tortoſa; Gott ſelbſt ruft die Kreuzfahrer zu den Waffen; einer ſeiner Engel erſcheint dem frommen Gottfried von Bouillon, wirft ihm die Nachläſſigkeit der Lateiner vor, kündigt ihm den Sieg und die Verfügungen Gottes an, der

ihn zum Oberhaupte des geheiligten Heeres erwählt hat. Gottfried verſammelt ſeine Waffengefährten; durch ſeine Beredſamkeit theilt er ihnen den frommen Eifer mit, der ihn beſeelt; und eine plötzliche Eingebung bewirkt, daß alle Krieger ihn als Oberhaupt anerkennen. Er befiehlt ſogleich, daß die Armee ſich rüſte, nach Jeruſalem zu gehn; er will ſie unter den Waffen verſammelt ſehn, und dieſe Heerſchau, welche die wichtigſten Perſonen des Gedichts kennen lehrt, iſt eine allen Völkern des Abendlandes, die zu dieſer großen Unternehmung mitwirkten, dargebrachte Huldigung; es iſt ein dem Namen dieſer Helden, deren Ruhm noch auf ihre Nachkommen zurückſtrahlt, geſetztes dichteriſches Denkmal. Taſſo nimmt davon Gelegenheit in dem chriſtlichen Heere die Vorfahren der Fürſten auftreten zu laſſen, die ihm ihren Schutz gewährten, vornemlich aber Guelf den IV., Herzog von Baiern, den Sohn des Marquis von Eſte, Albert II., der auf Cypern bei ſeiner Rückkehr aus dem gelobten Lande ſtarb, und Rinald, einen erdichteten Helden, von welchem Taſſo die Marquis von Eſte und Herzoge von Ferrara und Modena, an deren Hofe er lebte, abſtammen läßt. Man erblickt hier auch den großmüthigen Tancred, den Vetter jenes Robert Guiscardo, der die Eroberung beider Sicilien vollendet hatte; Raymund von Saint-Gilles, Grafen von Toulouſe, den Neſtor des Heeres, und eine Menge von Anführern, die der Dichter auf eine anziehende Weiſe zu charakteriſiren weiß, und über die er Intereſſe verbreitet.

Auf der andern Seite rüſtet der Emir, der Statthalter des Sultans von Aegypten, den Taſſo Aladin, König von Jeruſalem, nennt, ſich zur Vertheidigung; er wird unterſtützt von dem Zauberer Jsmen, der, um die Angriffe der Chriſten zu vereiteln, zu gottloſem Zauber ein wunderthätiges Marienbild gebrauchen will, das man in einem Tempel aufbewahrte. Dieſes Bild verſchwindet während der Nacht: ein Prieſter des Tempels, oder vielleicht eine

himmliſche Macht hat es der Entweihung entzogen. Eine junge Chriſtin von Jeruſalem, Sophronie, klagt ſich an, das Bild dem Zauberer entrückt zu haben, um von ihrem Volke den Grimm des Königs abzulenken. Die Liebe Olinds zu Sophronien, der ſich ſeiner Seits aufopfern will, um ſie zu retten, die Grauſamkeit Aladins, der ſie beide zum Tode verurtheilt, die Großmuth Clorindens, die ſie vom Scheiterhaufen rettet, bilden eine der rührendſten Episoden des befreiten Jeruſalems. Auf eine edle Weiſe wird Clorinde, die Heldin des ungläubigen Heeres, den Leſern vor die Augen geführt. Es war nöthig, ihren Edelmuth eher als ihre Tapferkeit kennen zu lehren, damit dieſe ſtolze Amazone, die man beſtändig unter Blut und Kampf ſehen ſoll, nicht Abſcheu einflöße. Taſſo hat in ſeinem Charakter Clorindens den Arioſt nachgeahmt; er hat von ihm die Perſon der Bradamante oder Marfiſa entlehnt; dergleichen Heldinnen paßten mehr für die Ritterromane als für das Heldengedicht, wo die Wahrſcheinlichkeit nothwendiger iſt; beſonders iſt eine ſolche Perſon an der unrechten Stelle in den Sitten des Morgenlandes, wo nie ein Weib in den Lagern und unter den Waffen hat erſcheinen können. Mehr als einmal fühlt man beim Leſen des Taſſo, daß er ſeine Ideen vom Ritterthum zu ſehr aus dem Arioſt und den zu ſeiner Zeit berühmten Romanen geſchöpft habe. Es iſt daraus einige Verwirrung der Gattungen entſtanden. Taſſo hätte nicht verſuchen ſollen, mit Arioſt in jenen Schöpfungen einer glänzenden und phantaſtiſchen Einbildungskraft zu wetteifern, weil er in etwas Falſchem ſich hervorthun wollte; aber wie unwahrſcheinlich auch ſeine Clorinde iſt, ſo hat er doch ſeine größten Schönheiten von ihr hergenommen. In demſelben Geſang zeigt ſich auch Argant, der furchtbarſte unter den ungläubigen Helden, zum erſtenmal: er wird mit einer Bothſchaft in das Lager der Chriſten geſandt, und er offenbart hier den hochmüthigen, heftigen,

ungezähmten Charakter, den er durch das ganze Gedicht behalten ſoll.

Mit der Eröffnung des dritten Geſangs ſetzen die Krieger, ſobald die Morgenröthe ſie beleuchtet, ſich eilig in Marſch, um das Ziel ihrer Pilgerſchaft zu erreichen. *)

Ein jeder trägt an Herz und Füßen Flügel,
Obwohl er nichts vom raſchen Flug empfand.
Doch höher ſchwingt die Sonne ſchon die Zügel
Und ſpaltet mit gewalt'gem Strahl das Land:
Da ſieh, Jeruſalem! dort Zions Hügel!
Sieh nach Jeruſalem zeigt jede Hand;
Und ſieh, im Jubelton hört man von Allen
Jeruſalem! mit frohem Gruß erſchallen.

Wie wenn ein kühnes Volk auf ſchwachen Schiffen
Dem ungewiſſen Meere ſich vertraut,
In fremder Zon', umringt von Felſenriffen,
Vom Sturm umheult, dem Tod entgegenſchaut;
Und nun ſein Blick das ferne Land ergriffen,
Dann ſchallt ſein Gruß mit hellem Jubellaut.
Ein jeder zeigt's dem andern, und vergeſſen
Sind Müh' und Noth des Wegs, den ſie gemeſſen.

---

*) Canto III, St. 3.

Ali ha ciascuno al core, ed ali al piede,
Nè del suo ratto andar però s' accorge;
Ma quando il sol gli aridi campi fiede
Con raggi assai ferventi, e in alto sorge,
Ecco apparir Gierusalem si vede,
Ecco additar Gierusalem si scorge,
Ecco da mille voci unitamente
Gierusalemme salutar si sente.

Così di naviganti audace stuolo,
Che mova a ricercar estranio lido;
E in mar dubbioso, e sotto ignoto polo,
Provi l' onde fallaci e' l vento infido,
S' al fin discopre il disiato suolo,
Il saluta da lunge in lieto grido:
E l' uno a l' altro mostra, e tanto oblia
La noja e' l mal de la passata via.

Aber dieſem erſten Entzücken der Freude folgt bald die fromme Zerknirſchung, welche in den andächtigen Pilgern der Anblick einer Stadt erregen mußte, wo Chriſtus ſeinen Aufenthalt nahm, wo er ſtarb, wo er ſein Grab fand, wo er ſich aufs neue mit einem wiedererſtandnen Körper bekleidete.

Die Schaaren, nach der Führer Beiſpiel, wallen
Mit nacktem Fuß, wie man der Stadt ſich naht;
Und abgelegt wird demuthsvoll von Allen,
Was man an Seide, Gold und Federn hat.
Auch muß der Herzen ſtolze Hülle fallen,
Und heiße Thränen netzen fromm den Pfad. — —

Sobald Aladin die Chriſten entdeckt, ſendet er ihnen ſeine tapferſten Krieger entgegen, um ihnen die erſte Annäherung an Jeruſalem ſtreitig zu machen. Er ſelbſt ſteigt auf einen Thurm, von wo man fern die Felder überblickt, um die Heere heranziehn zu ſehn. Er nimmt Herminien mit ſich, die Tochter des Sultans von Antiochien, die im vorigen Jahre durch das Schwerdt der Chriſten ihren Vater und ihr Vaterland verloren; die aber dennoch nicht vermocht hatte, ihr Herz gegen den tapferſten, gegen den edelſten der Kreuzfahrer zu ſchützen. Aladin befragt ſie über den Namen und das Vaterland der Ritter, die er durch glänzende Waffenthaten ſich auszeichnen ſieht. Tancred iſt der erſte, und bei ſeinem Erkennen fühlt Herminia einen Seufzer über ihre Lippen gehn und ihre Augen ſich mit Thränen netzen. Derſelbe Tancred, gefühllos gegen die Liebe Herminiens, die er ſogar nicht bemerkt hat, glüht für Clorinden, mit der er kämpft, ohne ſie zu erkennen. Mit einem Lanzenſtoß wirft er ihren Helm herunter,

Und auf dem Schlachtfeld zeiget, unerſchrocken,
Ein junges Mädchen ſich, mit goldnen Locken.

Ihr Auge flammt, als ob es Blitze ſprühte,
Im Zorn noch hold; wie, wär' es ſanft und mild?

Was ſchaut Tancred? Was ſinnſt du im Gemüthe?
Erkennſt du nicht das vielgeliebte Bild?
Dies iſt das Antlitz, das dich ganz durchglühte;
Sag's dir dein Herz, ſchon längſt von ihm erfüllt.
Dies iſt ſie, die du einſt am ſtillen Quelle
Die Stirne kühlen ſahſt mit klarer Welle.

Tancred widerſteht nun ihren Streichen nicht länger; während ſie ihn mit ihrem Schwerdte drängt, ſpricht er ihr von ſeiner Liebe; aber die Menge der flüchtigen Muſelmanen, die ſich auf ſie ſtürzt, trennt beide.

So ſind vom Anfange des Gedichts an die zärtlichſten Gefühle mit der Handlung verbunden, und die Liebe ſpielt in dem befreiten Jeruſalem eine Rolle, die ihr noch in keinem andern epiſchen Gedicht zugetheilt worden war. Dieſe Rolle iſt demjenigen, was der Charakter eines romantiſchen Heldengedichts erfodert, der erhabnern, religiöſern, und folglich poetiſchern Natur der Liebe bei den Neuern angemeſſen. Die begeiſterte und ehrfurchtsvolle Liebe machte einen weſentlichen Theil des Ritterthums aus; ſie war die Seele aller Handlungen; ſie gab der ganzen Poeſie des Zeitalters Leben. Achilles in der Iliade würde als Liebhaber nicht vergeſſen haben, daß er der Herr ſei und daß die Frau, die er liebte, ihm unterworfen ſein müſſe; und dieſes Vorurtheil Griechenlands hätte ſeiner Liebe einen Charakter von Brutalität gegeben, der den Helden herabſetzte, ſtatt ihn zu erheben; aber Tancred widmet als Liebhaber ſeiner Schönen einen Theil ſeiner Gottesverehrung; er iſt deßhalb um ſo liebenswürdiger, ohne minder groß zu ſein. Bei den Helden des Alterthums iſt die Liebe Schwäche, bei den Rittern Religion. Der eigne Charakter des Taſſo, der ſelbſt einen ſchwärmeriſchen Geiſt und ein für alle romantiſchen Eindrücke offenes Herz beſaß, hat ihm die Sprache aller zärtlichen und zarten Gefühle natürlicher gemacht.

Die Mächte der Hölle konnten nicht ohne Schmerz den

nahen Triumph des Chriſtenthums ſehn. Im vierten Geſange ſeines Gedichts führt uns Taſſo in ihre Rathsverſammlung: Satan will den Eroberungen der Kreuzfahrer ein Ziel ſetzen; er verſammelt ſeine Engel der Finſterniß.

Der hölliſchen Trommete wildes Schmettern
Erfüllt mit rauhem Lärm die düſtre Gruft;
Sie ruft der ew'gen Nacht furchtbaren Göttern,
Und ihr erbebt des Orcus grauſe Kluft.
So krachte nie der Blitz in ſchwarzen Wettern,
Der wild herabfährt aus der höchſten Luft;
So ſchrecklich ward die Erde nie erſchüttert,
Wenn durſterfüllt ihr ſchwangrer Schooß erzittert. *)

Der Gebrauch der Höllenmächte, um die Verfügungen des Himmels zu bekämpfen, bot dem Taſſo große Schwierigkeiten dar. Der Aberglaube, der ihr Bild entworfen hatte, gab ihnen allen niedrige und lächerliche Geſtalten. Der Widerſtand des Teufels gegen eine unbegränzte Macht hat nicht hingereicht, um ihm Größe oder Würde zu ſichern; es iſt ſchwer ihn darzuſtellen, ohne Widerwillen oder Lachen zu erregen, und obgleich ihn mehrere chriſtliche Dichter haben benutzen wollen, ſo iſt doch der Teufel nichts weniger als poetiſch. Taſſo hat gegen dieſe Schwierigkeit gekämpft; ſein Bild des grauſamen Königs der Hölle, den er Pluto nennt, flößt weit mehr Schrecken als Abſcheu ein.

---

*) Canto IV, St. 3. Dieſe Strophe iſt ebenſo berühmt wegen der nachahmenden Harmonie als wegen der Schönheit der Bilder.

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della Tartarea tromba;
Treman le spazioſe atre caverne,
E l'aer cieco a quel romor rimbomba.
Nè sì ſtridendo mai, dalle ſuperne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè sì ſcoſſa giammai trema la terra,
Quando i vapori in ſen gravida ſerra.

Den ſtolzen Geiſt erhebt dem Schreckenvollen
Der Ungeſtalt furchtbare Majeſtät.
Der rothen Augen Paar, von Gift gequollen,
Flammt wie ein unheilbringender Komet;
Sein Kinn umhüllt ein Bart, der, dick geſchwollen,
Bis auf die borſt'ge Bruſt hinuntergeht.
Es öffnen ihm, gleich ungeheuern Tiefen,
Die Kiefern ſich, die ſchwarz von Blute triefen.

Aber man fühlt es ſchon, dieſes graunvolle Bild erweckt Eckel, und bringt denſelben noch mehr hervor, wenn es in der folgenden Strophe ſich an einen andern Sinn, den Geruch, wendet, den zu beleidigen der Dichtkunſt nie erlaubt iſt. *)

Wie aus des Aetna Feuerſchlund mit Krachen
Glut, Schwefeldampf und Donner ſteigt hervor,
So ſtürzt ſich jetzt aus ſeinem wilden Rachen
Der Athem ſchwarz und glutgemiſcht hervor.
Ihm ſchweigt der Laut des hundertköpf'gen Drachen,
Und Cerberus verſtummt am Höllenthor;

*) Canto IV. St. 7 und 8.

Orrida maeſtà nel fero aſpetto
Terrore accreſce e più ſuperbo il rende,
Roſſeggian gli occhi, e di veneno infetto
Come infauſta cometa il guardo ſplende;
Gl' involve il mento, e ſu l' irſuto petto
Hiſpida e folta la gran barba ſcende;
E in guiſa di voragine profonda
S' apre la bocca, d' atro ſangue immonda.

Quali i fumi ſulfurei ed infiammati
Eſcon di Mongibello, e il puzzo e'l tuono;
Tal della fiera bocca i negri fiati,
Tale il fetore e le faville ſono.
Mentre ei parlava, Cerbero i latrati
Ripreſſe, e l' Idra ſi fè muta al ſuono:
Reſtò Cocito, e ne tremar gli abiſſi,
E in queſti detti il gran rimbombo udiſſi.

Es ſtocket der Cocyt, die Gründ' erzittern,
Und ſeine Stimm' erſchallt gleich Ungewittern.

Die Rede, die Satan an die hölliſchen Geiſter hält, iſt das erſte Muſter jener düſtern Beredſamkeit, welche Milton ihm leiht; der Haß, der ihn beſeelt und der ihn in ſeinem Sturz nur die Mittel erblicken läßt, ſich zu rächen, iſt heftig genug, um ſeinen Charakter zu veredeln. Die Dämonen, ſeiner Stimme gehorſam, trennen ſich ſogleich; ſie machen ſich auf nach den verſchiednen Gegenden der Erde, der Luft und des Waſſers, um gegen das chriſtliche Heer die ganze Macht zu vereinigen, die ſie auf die Elemente ausüben, die ganze Macht, die ſie über die Menſchen erlangten, welche ſich ihnen ergaben. Der Sultan von Damaſcus, Hidraot, der berühmteſte unter den Zauberern des Morgenlandes, unternimmt es auf Anrathen ſeines böſen Geiſtes, die chriſtlichen Ritter durch die Reize ſeiner Nichte, der Zauberin Armida, irre zu leiten. Das Morgenland erkannte derſelben die erſte Palme der Schönheit zu; die Liſt, die Gewandtheit und die geheimſten Ränke eines Weibes oder einer Zauberin waren ihr gleich bekannt. Armida, ſtolz auf ihre Reize, begiebt ſich allein in das Lager der Chriſten; ſie hofft durch ihre Kunſtgriffe die furchtbarſten von den Feinden ihres Vaterlandes, und vielleicht den großen Gottfried ſelbſt, in Liebe zu berauſchen. In der Ausmahlung Armidens, in der Ausmahlung alles deſſen, was liebreizend, zart, wollüſtig iſt, hat Taſſo ſich ſelbſt übertroffen, und iſt er unnachahmlich. Die Dichter des Alterthums ſcheinen nicht ſo lebendig die Macht der Schönheit gefühlt zu haben; ſie haben nie, wie er, den Sinnentaumel ausgedrückt, den ſie erregt. *) Armida, von allen Rittern umringt, verlangt vor den frommen Gottfried geführt zu werden; ſie wirft ſich ihm zu Füßen, um ſeinen

*) Canto IV. St. 28 — 32.

Schutz anzuflehen; ſie erzählt ihm, daß ihr Oheim ſie ihres Erbes beraubt habe; ſie behauptet, daß dieſer Oheim ſie habe wollen vergiften laſſen; ſie ſchildert ſich als flüchtig und vogelfrei; ſie umgiebt ſich mit erdichteten Gefahren, um Gottfrieds Mitleid zu erregen; und ſie ſchließt mit der Bitte, ihr eine kleine Schaar chriſtlicher Streiter zu bewilligen, um ſie nach Damaſcus zurückzuführen, von dem ihre Anhänger verſprochen hätten, ihr ein Thor zu überliefern. Gottfried ſelbſt iſt erſchüttert; aber nachdem er gezaudert, verſagt er es mit Höflichkeit, Kreuzfahrer vom Dienſte Gottes zu einem ganz menſchlichen Werk abzuwenden. Die Ritter, die Armidens Thränen gerührt, die ihre Schönheit zu Liebe entzückt hat, können die Vorſicht ihres Anführers nicht billigen. Euſtach, Gottfrieds Bruder, der feurigſte unter den Anbetern Armidens, ſpricht im Namen aller Andern mit jener Kühnheit, jener ritterlichen Freimüthigkeit, welche die Zeit der Kreuzzüge mehr als jede andre für die Poeſie geeignet machen; er erinnert an die Pflicht aller Ritter, die Schwachen, die Unterdrückten und beſonders die Frauen zu ſchützen.

Ha! nimmer ſoll in Frankreich man erfahren,
Und wo man noch die Rittertugend ehrt,
Daß wir, aus Furcht vor Arbeit und Gefahren,
Den edeln Ruf zu rechter That verhört.
Hier leg' ich öffentlich vor dieſen Schaaren
Den Harniſch ab, hier ruhe Helm und Schwerdt;
Nicht Roß noch Waffen will ich mehr regieren,
Noch trügeriſch den Ritternamen führen. *)

---

*) Canto IV. St. 81.

Ah non sia ver per Dio, che si ridica
In Francia, o dove in pregio è corteſia,
Che si fugga da noi rischio o fatica
Per cagion così giusta e così pia;

Erſchüttert durch die dringenden Bitten ſeines Bruders und fortgeriſſen durch die Bewegung des ganzen Heeres, willigt Gottfried endlich ein, daß zehn Ritter Armiden begleiten, um ſie auf den Thron ihrer Väter wieder einzuſetzen. Die Zauberin bemüht ſich, nachdem ihre Bitte erfüllt worden, die Zahl ihrer Anbeter zu vergrößern, um außer denen, die Gottfried ihr bewilligt, noch andre nachzuziehn; und alle Kunſtgriffe ihrer Coquetterie ſind mit einer Zartheit und einer Anmuth gemahlt, die man bei den erotiſchen Dichtern ſchwerlich finden würde, aber zugleich mit einem Adel, der dies Gemälde eines epiſchen Gedichts würdig macht.

Wir haben die vier erſten Geſänge des befreiten Jeruſalems zergliedert; die Handlung iſt ſchon angefangen, die wichtigſten Perſonen haben ſich bekannt gemacht, die Hülfsmittel der Feinde ſind entwickelt, die Plane der unterirdiſchen Mächte angekündigt, und man ſieht voraus, welche Hinderniſſe die Eroberungen der Kreuzfahrer verzögern werden. Indeß hat der Dichter ſich nirgend aufgehalten, um uns durch eine Erzählung das Vorhergegangne kennen zu lehren; die Handlung ſchreitet ſtets vor, und die Ereigniſſe, welche vor den Anfang des Gedichts fallen, werden beiläufig und wie ſich dazu die Gelegenheit darbietet, nachgeholt, ohne ihretwillen den Lauf der Geſchichte zu verzögern. Eine lange Erzählung ſetzt das Vorgängige der Odyſſee und der Aneide auseinander; aber die Iliade, die dem Taſſo offenbar zum Muſter diente, hat, wie das befreite Jeruſalem, einen ununterbrochen vorwärtsſchreitenden Gang. Faſt alle übrigen epiſchen Dichter haben den Virgil nachgeahmt, entweder

---

Io per me quì depongo elmo e lorica,
Quì mi ſcingo la ſpada, e più non fia
Ch' adopri indegnamente arme o destriero,
O'l nome usurpi mai di cavaliero.

um die Expoſition zu erleichtern, oder um durch eine lange Rede ihrer Erzählung eine dramatiſchere Form zu geben. Vaſco da Gama, Adam, Telemach, Heinrich IV. haben jeder eine bedeutende Erzählung, die das zweite und dritte Buch der Luſiade, des verlornen Paradieſes, des Telemach und der Henriade einnimmt. Mehrere italieniſche Kritiker machten dem Taſſo einen ernſtlichen Vorwurf daraus, ſich nicht nach dem von ſeinen Lehrern gegebnen Muſter gerichtet zu haben. Es ſcheint, ſie hätten beſſer den ganzen Unterſchied fühlen ſollen, den man zwiſchen Nachahmung und Beobachtung der Regeln machen muß. Letztere ſchreiben nichts vor, ſie unterſagen nur das, was der allgemeinen Wirkung, der Rührung, dem Schönheitsgefühl entgegen iſt. Dieſe Rührung wird gehemmt, und die Seele des Leſers bleibt ungewiß, wenn er nicht die Perſonen kennt, für welche man intereſſiren will, und wenn er nicht die Zeiten und die Ereigniſſe nach ihrer Folge einſieht, unter welche man ihn verſetzen will. Aber die Art, wie der Dichter über das, was vorhergegangen, Aufſchluß giebt, iſt durch die Geſetze der Poeſie nicht beſtimmt; man muß ihm im Gegentheil Dank wiſſen, wenn er dazu eine neue Art gefunden hat, und wenn er, ohne ſich in den Fußtapfen ſeiner Vorgänger hinzuſchleppen, ſein Gedicht nicht wie eine Fabrikarbeit, nach einer gemeinſchaftlichen Form zuſchneidet. Nun iſt beim Taſſo nicht die geringſte Schwierigkeit, ihn zu verſtehn oder ihm zu folgen; er fodert von ſeinen Leſern keine Kenntriß, welche denen, die er ihnen giebt, vorausgeht; er iſt vollſtändig und genügend, und er beſteht ganz durch ſich ſelbſt. Er verdankt dieſes Verdienſt großen Theils der ſtrengen Sorgfalt, die er angewandt hat, ſich von der Wahrheit der Begebenheiten zu unterrichten, und die eigentliche Lage der Orte, wohin er den Schauplatz ſeines Gedichts ſetzt, in allen ihren Einzelnheiten kennen zu lernen. Chateaubriand hat das Gedicht unter den Mauern von Jeruſalem geleſen und iſt überraſcht worden durch die Wahrheit

der Beſchreibung, die nur einem Augenzeugen möglich zu ſein ſcheint. Das Gemälde von Jeruſalem (Geſ. III., St. 55 — 57) iſt, wie man uns verſichert, mit ängſtlicher Genauigkeit entworfen: der ſechs Meilen vom Lager, auf der Seite nach Arabien, gelegene Wald, in welchem Ismen dunkle Zaubereien anrichtet, ſteht in der That noch auf derſelben Stelle; er iſt der einzige, den man in der Nachbarſchaft der Stadt findet, und dorther mußten die Kreuzfahrer alle Baumſtämme zu ihren Maſchinen nehmen; man findet ſogar den Thurm wieder, auf welchem Aladin mit Herminien ſaß, ſogar die Pfade, auf welchen Armide kam, Herminie floh, Clorinde kämpfte. Dieſe gewiſſenhafte Genauigkeit giebt dem Gedichte des Taſſo einen neuen Werth; ſie verbindet inniger die Geſchichte mit der Dichtung, und ſie verſtattet nicht mehr, daß man den erſten Kreuzzug von dem Sänger, der ihn verherrlicht hat, trennt.

Bei der Muſterung des Heeres der Kreuzfahrer hatte Taſſo unſre Aufmerkſamkeit auf eine Schaar von Abentheurern, die Auswahl der ganzen chriſtlichen Ritterſchaft, gelenkt. Der Führer dieſer Schaar, Dudo von Conſa, war von Argant in dem erſten unter Jeruſalems Mauern gelieferten Gefecht getödtet werden. Es mußte dieſem Rittercorps, der Hoffnung des Heeres, ein neuer Anführer gegeben werden. Euſtach, welcher den Rinald zu verhindern wünſcht, Armiden zu folgen, iſt der erſte, der ihn als würdig dieſes Poſtens bezeichnet, und bemüht ſich, ſeinen Ehrgeiz zu entzünden: Gernand, der Sohn eines Königs von Norwegen, macht ebenfalls Anſpruch darauf, und entrüſtet ſich, einen Mitbewerber zu finden; er verbreitet beleidigende Gerüchte gegen Rinald; dieſer hört davon und ſtraft ihn Lügen: die beiden Ritter ſtürzen ſich auf einander troß der Menge, die ſich bemüht, ſie zu trennen, und Gernand wird in dieſem ſonderbaren Kampfe getödtet. Die Sitten, die Geſetze der Ritterſchaft foderten, daß eine Beleidigung der

Ehre mit dem Schwerdte gerächt werde: aber auf der andern Seite ſollten alle Ehrenhändel zwiſchen den Kreuzfahrern aufgehoben ſein, und wer ſein Schwerdt dem Heilande geweiht hatte, konnte es nicht mehr in ſeiner eignen Sache gebrauchen. Rinald ſieht ſich daher genöthigt, um ein Kriegsgericht zu vermeiden, das Lager der Kreuzfahrer zu verlaſſen. Unterdeſſen entführt Armide nicht allein die zehn Ritter, die ihr Gottfried bewilligt hatte, ſondern noch mehrere andre, die in der erſten Nacht nach ihrem Aufbruch aus dem Lager entwichen waren, um ihr zu folgen. Während das Heer durch die Abweſenheit ſo vieler Krieger geſchwächt iſt, wird es durch den Verluſt ſeiner Zufuhren und die Annäherung der ägyptiſchen Flotte beunruhigt.

Den ſechſten Geſang eröffnet ein doppelter Zweikampf, wozu der Circaſſier Argant in Gegenwart des ganzen Heeres herausfodert, der eine mit Otto, der ſein Gefangner bleibt, der andere mit Tancred. Die Nacht allein unterbricht den zweiten. Die beiden Krieger werden gleicher Weiſe verwundet; und Herminia, genöthigt dem Argant die Pflege zu erweiſen, die in den Zeiten des Ritterthums die Frauen den Kranken gewährten, bedauert, nicht vielmehr dem Helden beiſtehn zu können, den ſie liebt, dem ſie Dank ſchuldig iſt, und der ihrer bedarf. Sie entſchließt ſich endlich, ſich zu ihm in das Lager der Lateiner zu begeben. Durch enge Freundſchaft mit Clorinden verbunden, benutzt ſie dieſe Vertraulichkeit, um ſich in ihre Waffen zu kleiden; ſie läßt ſich in ihrem Namen die Thore der Stadt öffnen. Dieſe ganze Stelle, worin die Laſt und der Schrecken ihrer Rüſtung mit ihrer Zartheit contraſtiren, iſt mit unausſprechlicher Anmuth geſchrieben. *)

---

*) Canto VI. St. 92, 93.

Col durissimo acciar preme ed offende
Il delicato collo e l' aurea chioma:

Den weichen Hals, vom goldnen Haar umfloſſen,
Drückt und verletzt des Stahles rauher Drang.
Die zarte Hand belaſtet, unverdroſſen,
Sich mit des Schildes doch zu ſchwerem Zwang.
So ſtrahlt ſie nun, vom Eiſen rings umſchloſſen,
Und zwingt ſich ſelbſt zu kriegeriſchem Gang.
Voll Freude ſah ihr Amor zu und lachte,
Wie einſt, da er Alcid zum Weibe machte.

Wie unerträglich wird der zarten Schönen
Die ſchwere Laſt! Wie ſchleicht ihr matter Schritt!
Sie muß ſich auf die treue Freundin lehnen,
Die langſam vor ihr her den Weg betritt.
Doch ſtärkt den Geiſt der Lieb' und Hoffnung Sehnen,
Und theilet Kraft den müden Gliedern mit,
Daß Beide ſich bis zu dem Knappen bringen,
Der ihrer harrt, und ſchnell aufs Roß ſich ſchwingen.

Sobald ſie ſich von der Stadt entfernt hat, entſendet ſie ihren Waffenträger, um Tancred zu benachrichtigen und Sicherheit für ſie im Lager der Lateiner zu begehren. Während dieſer Zeit, und um ihre Ungeduld zu beruhigen, begiebt ſie ſich vorwärts auf eine Anhöhe, von der ſie jene Zelte erblickt, die ihr theuer ſind.

E la tenera man lo ſcudo prende,
Pur troppo grave e inſopportabil ſoma:
Così tutta di ferro intorno ſplende,
E in atto militar ſe ſteſſa doma;
Gode amor, ch'è preſente, e tra ſe ride,
Come allor già che avvolſe in gonna Alcide.
O con quanta fatica ella ſoſtiene
L'inegual peſo, e move lenti i paſſi,
Et a la fida compagnia s'attiene,
Che per appoggio andar dinanzi faſſi;
Ma rinforzan gli ſpirti amore e ſpene
E miniſtran vigore a i membri laſſi:
Sì che giungono al loco, ove la aſpetta
Lo ſcudiero, e in arcion ſagliono in fretta.

Nun war es Nacht; den hellen Sternenſchleier
Verbreitet ſie, ohn' einer Wolke Spur;
Schon ſteigt der Mond herauf in ſtiller Feier,
Und überthaut mit Perlen rings die Flur.
Das liebevolle Weib verhaucht nun freier
Des Herzens Glut am Buſen der Natur;
Dem ſtummen Feld, der treu verſchwiegnen Stille
Vertraut ſie gern der alten Liebe Fülle.

Sie ſchaut auf's Lager hin und ſpricht mit Beben:
O Zelte Latiums, ſeid mir gegrüßt!
Ich fühle Luft von euch herüberſchweben,
Die ſtärkend und erquickend mich umfließt.
O würde doch mein mühſam irres Leben
Vom Himmel mir durch dieſe Ruh verſüßt,
Die ich jetzt ſuch' in euch; denn unter Waffen
Hoff' ich allein mir Frieden zu verſchaffen.

Nehmt mich denn auf und laßt mich hier empfangen,
Was Liebe mir verſprach, des Mitleids Lohn;
Ach! wohl erhielt ich, fern von hier, gefangen,
Von meinem milden Herrn ihn früher ſchon.
Mich treibet nicht ehrſüchtiges Verlangen,
Von eurer Gunſt erwart' ich keinen Thron;
Auch fern von ihm werd' ich mich glücklich glauben,
Wird man in euch zu dienen mir erlauben.

So redet ſie entzückt und ahnet nimmer
Des nahenden Geſchickes herbe Qual.
Sie ſtand an einem Ort, wo Mondesſchimmer
Auf ihre Waffen fiel mit hellem Strahl;
So daß ihr weiß Gewand, der Rüſtung Flimmer,
In ſchönem Licht erglänzte rings im Thal.
Auf ihrem Helm der große Tieger brannte
So ſilberhell, daß jeder ſie erkannte.

Nicht weit davon iſt eine von zwei Brüdern, dem Alcander und Polyfern befehligte Vorhuth der Lateiner. Der Letztere, der Clorinden wahrzunehmen glaubt, eilt herbei, um mit ihr zu kämpfen. Die ſcheinbare Kriegerin entflieht, und Tancred, welcher benachrichtigt wird, daß man

Clorinden nahe am Lager in einem Hinterhalt geſehen habe, ſchmeichelt ſich, daß die Bothſchaft, die er erhalten, von ihr komme, und ſo verwundet er iſt, eilt er ebenfalls ihr nach, um über ihre Sicherheit zu wachen.

Herminie, die einen ganzen Tag geflohen war, kommt in ein einſames Thal, das der Jordan bewäſſert und wohin das Geräuſch der Waffen noch nicht gedrungen iſt; ſie wird daſelbſt von einem alten Schäfer aufgenommen, der in Frieden und Unſchuld mit ſeinen drei Söhnen ſeine Heerden hüthet. Es iſt unmöglich, eine lieblichere und rührendere Schilderung des Hirtenlebens zu machen, in welchem Herminie glücklichere Tage zu erwarten beſchließt. *) Tancred aber, auf ſeiner Verfolgung verirrt, gelangt zu dem Schloſſe Armidens, wo er durch Verrath zum Gefangnen gemacht wird. Man ſieht ihn nicht an dem zur Erneuerung des Zweikampfs mit Argant, den die Nacht unterbrochen hatte, feſtgeſetzten Tage wiedererſcheinen; die Blüthe der Krieger hat das Lager der Chriſten im Gefolge Armidens verlaſſen; indeß vertritt der alte Raymund, Graf von Touloufe, Tancreds Stelle; und Taſſo erweckt die Theilnahme aufs neue, indem er dem furchtbarſten, dem wildeſten der Muſelmanen einen Greis entgegenſtellt und ihm durch die Hülfe des Himmels den Vortheil gewährt. Der Zweikampf wird, wie in der Iliade, geendigt durch einen aus dem Lager der Aſiaten auf den europäiſchen Krieger abgeſchoßnen Pfeil. In dem Handgemenge, das darauf folgt, haben die Lateiner den Nachtheil. Der achte Geſang ſchildert ſie in einer noch größern Gefahr. Man bringt die blutigen Waffen Rinalds in das chriſtliche Lager; mehrere Umſtände machen es glaublich, daß er von ſeinen Landsleuten ermordet worden: Alecto kehrt den Verdacht auf Gottfried ſelbſt. Die Italiener, ſeit lange auf die Franzoſen eiferſüchtig, ergreifen alle die Waffen, um ihren Helden zu rächen; ein furcht-

*) Canto VII, St. 1 bis 12.

barer Aufſtand kehrt das Lager um und ſcheint den Bürgerkrieg anzukündigen; er iſt mit Meiſterhand gezeichnet, ſo wie die Ruhe und Würde Gottfrieds, der die Aufrührer zur Pflicht zurückführt.

Die Lage der Chriſten wird indeß immer gefährlicher; Soliman, Sultan der Türken zu Nicäa, den die Waffen der Chriſten zu Anfange des Kriegs aus ſeinem Reiche verjagt haben, hatte ſich zu dem Sultan von Cairo zurückgezogen, und war von dieſem beauftragt worden, die Araber der Wüſte in Bewegung zu bringen. Er kommt, im neunten Geſange, in der auf den Tumult folgenden Nacht an; ein unzähliges Beduinenheer folgt ihm: ſie brechen, mitten in der Dunkelheit, auf das Lager der Kreuzfahrer los: ſie verbreiten daſelbſt Verwirrung, während Argant und Clorinde einen Ausfall machen und das Lager auf ſeiner andern Seite angreifen. Die Moslemin werden von allen rebelliſchen Geiſtern der Hölle geführt; aber Gott erlaubt nicht, daß dieſe unheilſtiftenden Mächte ſeinen Feinden den Weg ſichern. Er ſendet den Erzengel Michael ab, um ſie zu zerſtreuen, und nachdem die übernatürlichen Mächte ſich von dem Schlachtfelde zurückgezogen haben, erlangen die Chriſten durch ihre eigene Kraft den Vortheil in dem Gefecht wieder. Soliman wird zur Flucht gezwungen. Allein der Zaubrer Ismen hält ihn auf ſeinem Wege auf; er führt ihn nach Jeruſalem zurück, indem er ihn durch ſeine Zauberkraft den Augen der Feinde entrückt; zu gleicher Zeit ſagt er ihm die künftigen Siege der Moslemin und den Ruhm Saladins, den er für einen Abkömmling Solimans ausgiebt, vorher. Er führt ihn in die Rathsverſammlung Aladins in dem Augenblick, wo einer der Anführer zu capituliren vorſchlug; Soliman giebt durch ſeine Gegenwart den niedergeſchlagnen Kriegern den Muth wieder. Andrer Seits waren die Ritter, welche Armide verlockt hatte, während der Schlacht ins Lager zurückgekommen. Sie erzählen Gottfried, wie ſie von dieſer Zauberin zu Gefangnen

gemacht worden, wie ſie die Macht ihrer Beſchwörungen erfahren, und wie jene darauf ſie abgeſchickt habe, um ſie in die Gefangenſchaft des Königs von Aegypten zu ſenden: aber Rinaldo, dem ſie unterwegs begegnet waren, hatte ſie befreit, und Tancred mit ihnen. So werden alle über das Leben Rinaldo's im Lager verbreiteten Beſorgniſſe zerſtreut, und der Einſiedler Peter enthüllt im Gegentheil die hohe Beſtimmung, die der Himmel ſeinen Nachkommen aufbehalten habe.

Den elften Geſang eröffnen die religiöſen Gepränge und die Gebete, womit die Chriſten den Beiſtand des Himmels anrufen, indem ſie ſich in Prozeſſion auf den Oelberg begeben. So bereiten ſie ſich vor, am folgenden Tage einen Sturm auf die Mauern zu machen. Der Beginn dieſer großen Schlacht wird mit alle dem kriegeriſchen Enthuſiasmus angekündigt, den die italieniſchen Dichter ſo wohl zu beſingen wiſſen, und den ihre Krieger kaum zu fühlen wieder anfangen. *) Der Angriff und die Art zu kämpfen werden mit großer Wahrheit des Ueblichen beſchrieben; und obgleich Taſſo, wie alle Dichter, den Anführern mehr, den Soldaten viel weniger Wichtigkeit und perſönliche Kraft giebt, als ſie wirklich haben, ſo iſt ſein Gemälde doch das Gemälde einer wahren Schlacht und nicht eines Gefechts irrender Ritter. Mitten im Sturme werden Gottfried von Bouillon, Guelf von Bayern und Raymund von Toulouſe verwundet, und ihre Entfernung entmuthigt ihre Krieger. Argant und Soliman dringen mit Wuth aus den Mauern Jeruſalems hervor; ſie zerſtreuen die Lateiner und bemühen ſich, den hölzernen Thurm anzuzünden, den die Feinde beſtiegen hatten, um zu ſtürmen: Tancred und Gottfried mit ſchon verbundener Wunde leiſten ihnen Widerſtand, und die Nacht trennt die Kämpfenden.

Aber Clorinde, die keinen ſehr glänzenden Antheil an

*) Canto XI, St. 19, 20.

der Schlacht genommen hatte, will ſich während der Nacht durch eine andre Kriegsthat hervorthun; ſie ſinnt über einen Ausfall, um den hölzernen Thurm zu verbrennen, der in einiger Entfernung von den Mauern ſtehen geblieben war. Argant verlangt, ſie zu begleiten. Um nicht erkannt zu werden, kleidet ſich die Kriegerin in eine ſchwarze Rüſtung. Der alte Sclave, der ſie begleitet, und der ihrer Kindheit gewartet, enthüllt ihr über ihre Geburt Geheimniſſe, die ſie noch nicht kennt; er eröffnet ihr, daß ſie als Chriſtin geboren worden, daß ſie die Tochter der Königin von Aethiopien ſei, daß ſie unter dem Schutze Sanct Georgs ſtehe, und daß dieſer heilige Krieger ihm mehrmals im Traume Vorwürfe gemacht, daß er ſie nicht habe taufen laſſen. Clorinde, obgleich durch ähnliche Träume, die ſie ſelbſt gehabt hatte, beunruhigt, beharrt in ihrem Plane. Die beiden tapfern Kämpfer dringen gerade durch die lateiniſche Wacht hindurch und legen Feuer an den Thurm; aber als ſie ſich, von der Menge überwältigt, zurückziehn, gelangt Argant durch die goldne Pforte nach Jeruſalem zurück; Clorinde kommt davon ab, um einen Angreifenden zu beſtrafen, und findet nachher die Mauern verſchloſſen. Sie ſucht jetzt, ſich in der Dunkelheit dem Handgemenge zu entziehn. Tancred allein folgt ihr, und als ſie an einen einſamen Ort gekommen ſind, ſchlägt er dem unbekannten Ritter, der in ſeinen Augen verdient, ſich mit ihm zu meſſen, einen Zweikampf vor. Dieſer nächtliche Kampf zweier Liebenden, die ſich nicht kennen, iſt der Triumph des Taſſo. Das Gefecht ſelbſt iſt mit einer unnachahmlichen Hoheit der Poeſie geſchildert. *) Aber als Clorinde von ihrem Geliebten tödtlich verwundet wird, erreicht das Pathetiſche ſeinen höchſten Aufſchwung und nie hat eine Dichtung etwas Erſchütternderes aufgeſtellt. **)

---

*) Canto XII, St. 53 bis 63.

**) Ebendaſ. St. 64 bis 69.

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta,
Che'l viver di Clorinda al suo fin deve;

Doch ſieh, es naht die dunkelſte der Stunden,
Da nun ihr Ziel Clorind' erreichen ſoll.
Schon hat ſein Schwerdt die ſchöne Bruſt gefunden
Und trinkt das Blut, das ihm entgegenſchwoll,
Und feuchtet ihr Gewand, mit Gold durchwunden,
Das leicht und zart um ihren Buſen quoll
Mit warmer Fluth. Sie fühlt die kalten Schatten
Des Todes nahn, und die Gebein' ermatten.

Spinge egli il ferro nel bel sen di punta,
Che vi s'immerge, e'l sangue avido beve.
E la vesta, che d'or vago trapunta
Le mammelle stringea tenera e leve,
L' empie d' un caldo fiume; ella già sente
Morirsi, e'l piè le manca egro e languente.

Quel segue la vittoria, e la trafitta
Vergine minacciando incalza e preme.
Ella mentre cadea, la voce afflitta
Movendo, disse le parole estreme;
Parole, ch' a lei novo un spirto ditta,
Spirto di fè, di carità, di speme:
Virtù, ch'or Dio le infonde, e se rubella
In vita fu, la vuole in morte ancella.

Amico, hai vinto, io ti perdon, perdona
Tu ancora, al corpo nò, che nulla pave,
All' alma sì, deh, per lei prega e dona
Battesmo a me, ch' ogni mia colpa lave.
In queste voci languide risuona
Un non so chè di flebile e soave,
Ch' al cor gli serpe, ed ogni sdegno ammorza,
E gli occhi a lagrimar gli invoglia e sforza.

Poco quindi lontan, nel sen del monte
Scaturia mormorando un picciol rio;
Egli v' accorse, e l' elmo empie nel fonte
E tornò mesto al grande uffizio e pio.
Tremar senti la man, mentre la fronte
Non conosciuta ancor sciolse e scoprio.
La vidde, e la conobbe, e restò senza
E voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!

Tancred dringt auf ſie ein mit wildem Streben,
Den nahen Sieg verfolgend, raſch und dreiſt.
Die Jungfrau ſinkt, durchbohrt, und ſpricht mit Beben
Das letzte Wort, das ihrem Mund entfleußt;
Ein Wort, von neuem Geiſt ihr eingegeben,
Der Liebe, Hoffnung, und des Glaubens Geiſt.
Denn mochte ſie im Leben ſich erkühnen,
Gott zu verſchmähn, ſoll ſie im Tod ihm dienen.

Du ſiegſt, Freund, ich verzeih's; auch du verzeihe —
Dem Leibe nicht, der keiner Furcht mehr fröhnt —
Der Seele nur; für dieſe bet', und weihe
Mit Taufe mich, die meine Schuld verſöhnt.
Erſtaunt vernimmt Tancred dies Wort der Reue,
Das unbeſchreiblich ſüß und klagend tönt;
Es füllt ſein Herz mit wunderbarem Sehnen,
Vertilgt den Haß und lockt in's Auge Thränen.

Nicht weit davon rinnt eine kleine Quelle,
Die mit Geräuſch des Berges Schooß durchbricht.
Er füllt den Helm mit ihrer klaren Welle
Und kehrt zurück zu ſeiner heil'gen Pflicht.
Die bange Hand enthüllt mit frommer Schnelle
Des unbekannten Kriegers Angeſicht;
Er ſieht's, erkennt's — iſt auch der Schmerz zu nennen,
Der ihn ergreift? O Anſchaun! O Erkennen!

Non morì già, che sue virtuti accolse
Tutte in quel punto, e in guardia al cor le mise;
E premendo il suo affanno, a dar si volse
Vita con l'acqua a chi col ferro uccise.
Mentre egli il suon de' sacri detti sciolse,
Colei di gioja trasmutossi e rise,
E in atto di morir lieta e vivace
Dir parea, s'apre il ciel, io vado in pace.

D' un bel pallor ha il bianco volto asperso,
Come a gigli sarian miste viole,
E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
Sembra per la pietate il cielo e'l sole.
E la man fredda e nuda alzando verso
Il cavaliero, in vece di parole
Gli dà pegno di pace. In questa forma
Passa la bella donna e par che dorma.

Er ſtirbt noch nicht; mit heldenmüth'gem Streben
Bewacht er ſtandhaft das gebrochne Herz,
Und hemmt, um ſie durch Waſſer zu beleben,
Die er durch's Schwerdt getödtet, ſeinen Schmerz.
Wie ſeinem Mund die heil'gen Wort' entbeben,
Blickt ſie mit frohem Lächeln himmelwärts,
Als ſpräche ſie, ſchon von der Welt geſchieden:
Der Himmel öffnet ſich, ich geh' in Frieden.

Wie Lilien ſich vermiſcht mit Veilchen zeigen,
So iſt das Weiß, das ihre Wangen ſchmückt.
Die Sonne, ſcheint es, und der Himmel neigen
Sich ſanft herab, indem ſie aufwärts blickt.
Als Pfand des Friedens, reichet ſie mit Schweigen
Dem Ritter, den des Grames Laſt erdrückt,
Die kalte Hand. So ſcheidet, ohne Kummer,
Die ſchöne Jungfrau hin; ihr Tod iſt Schlummer.

Die Verzweiflung Tancreds iſt ganz, wie ein ſo entſetzliches Unglück ſie erzeugen muß; aber Taſſo, treu dem Zartgefühl ſeiner Nation, welche zu lebhafte Leiden nie verlängern mag, treu vielleicht den wahren Geſetzen der Dichtkunſt, welche die Freuden der Seele wie in eine wirkliche Qual verwandeln darf, will nicht, daß der Leſer bei dieſem grauſamen Schmerz verweile, und ehe er den Tancred verläßt, führt er ihm in einem Traume einigen Troſt zu.

Vierzehntes Kapitel.

Fortſetzung des Taſſo.

Lebendiges Intereſſe iſt vielleicht der Grund aller Geiſtesvergnügungen, und wenn die Kritiker andere Geſetze aufgeſtellt haben, um das, was ſchön iſt nach den Regeln der Kunſt, zu beurtheilen, ſo urtheilt doch das ganze Publicum immer nach ſeiner Rührung; ein Buch, welches die Seele hinreißt, ſie erſchüttert, das Blut in ſchnellern Umlauf ſetzt, den Athem unterbricht, von dem ganzen Herzen Beſitz nimmt, ſeine Erdichtungen an die Stelle der Wirklichkeit ſetzt, hat vollkommen den Zweck erreicht, den der Verfaſſer ſich vorſetzte; es hat auf das Publicum die mächtigſte Wirkung gemacht, zu welcher die Kunſt ſich erheben kann. Und wenn der Verfaſſer einer ſolchen Dichtung eine ſo lebhafte Rührung zu erregen gewußt hat, ohne ſeinen Leſer auf die Folter zu bringen, ohne eher Martern als moraliſche Gefühle anzuwenden, ſo iſt die Erinnerung daran eben ſo ſüß und eben ſo rein, als ihr erſter Eindruck lebhaft war; man bewundert noch die dichteriſche Erfindung, nachdem die Gemüthsbewegung beruhigt iſt, und man kehrt mit Freuden dahin zurück, um ein zweites- und drittesmal eine Bewegung der Seele zu ſuchen, die heftig geweſen, ohne ſchmerzhaft zu ſein. Dieſes Verdienſt, das den Romanen das Anziehende giebt, das den Reiz der Tragödien ausmacht, hat

gewöhnlich den epiſchen Gedichten gefehlt: wir bewundern die berühmteſten faſt immer, ohne daß dieſe Bewunderung von einer recht lebhaften Rührung, von einem recht glühenden Verlangen, die Folge der Ereigniſſe zu ſehn, von einem recht zärtlichen Intereſſe für die Perſonen begleitet wäre; und das Epos iſt unter den edeln Erdichtungen diejenige, welche die wenigſten Thränen entlockt. Taſſo hat in dieſer Hinſicht ſich ſeinen Nebenbuhlern überlegen gezeigt; das romaneske Intereſſe für Tancred und Clorinden iſt ſo weit getrieben wie in den Liebesromanen, die keinen andern Zweck haben, als das Herz zu erſchüttern. Tancred, der hochherzigſte, tapferſte, wackerſte unter den Rittern, hat über ſeinem ganzen Charakter einen Anſtrich von Beſcheidenheit und Schwermuth, der alle Herzen gewinnt. Clorinde feſſelt, troꝫ des Contraſtes zwiſchen ihrem ungezähmten und grauſamen Muth und den ſanften Tugenden, die man von einem Weibe erwartet, gar bald durch ihre Großmuth. Die Kataſtrophe iſt die herzzerreißendſte, die je ein Romancier erfunden, je ein Tragiker auf die Bühne gebracht hat; und wiewohl ſie dem edelmüthigen Tancred faſt von der Mitte des Gedichtes an alle Hoffnung, allen Lebenszweck raubt, ſo vernichtet ſie doch nicht die Theilnahme an dem, was folgen ſoll. Clorindens Schatten ſcheint fortan ſich dem unglücklichen Helden beizugeſellen, und er zeigt ſich nicht mehr auf der Bühne, ohne den Leſer bis in die Tiefe des Herzens zu erſchüttern.

Der bewegliche Thurm, mit welchem die Chriſten die Mauern anzugreifen gedachten, war durch die vereinigten Anſtrengungen Clorindens und Argants verbrannt worden. Um die Chriſten an der Erbauung eines neuen zu hindern, ſtellt Ismen durch ſchreckliche Bezauberungen den einzigen Wald, aus dem man die zur Bereitung von Kriegsmaſchinen geeigneten Baumſtämme nehmen könnte, unter die Aufſicht der böſen Geiſter. Das Grauſen, das dieſe fürchterlichen Orte einflößen, wird dem Leſer mitgetheilt.

Und plötzlich dringt aus dem Gebüſch ein Brauſen,
Wie wenn der Erde tiefer Schooß zerlechzt.
Sie hören rings umher die Winde ſauſen;
Es ſtöhnt, wie Meersfluth zwiſchen Klippen ächzt.
Der Löwe brüllt, die Schlange ziſcht mit Grauſen,
Es heult der Wolf, die Eule ſeufzt und krächzt,
Die Donner rollen, die Trommeten dröhnen,
Ein einz'ger Ton gleicht ſo verſchiednen Tönen. *)

Die tapferſten Krieger verſuchen umſonſt einer nach dem andern in dieſen Wald zu dringen, den Feuermauern umgeben. Tancred allein ſetzt hindurch; aber dieſer Held, den keine Furcht erfaſſen konnte, wird durch das Mitleid beſiegt; der Baum, den er mit ſeinem Schwerdte fällen will, vergießt Blut aus den Wunden, die er ihm geſchlagen hat; die Stimme Clorindens läßt ſich vernehmen; ſie wirft ihm vor, daß er gekommen ſei, die letzte Freiſtätte der Verſtorbnen zu beunruhigen: die vor Jeruſalem gefallnen Krieger, ſagt ſie ihm, ſind den Bäumen dieſes Waldes, wie einem neuen Körper, eine Reihe von Jahren hindurch einverleibt. Tancred traut ſeinen Sinnen nicht ganz; er argwöhnt, daß das, was er hört, die Stimme eines Zauberers und nicht Clorindens ſei; aber ſchon der Zweifel entwaffnet ihn, und beſiegt entfernt er ſich.

Indeß war man zu den glühendſten Hundstagen gekommen; die Sonne ſchoß ihre Strahlen ſenkrecht auf die Sandwüſte, und das Heer, ohne Waſſer, von der Hitze und dem

---

*) XIII, St. 21.

Esce allor della selva un suon repente,
Che par rimbombo di terren, che treme;
E'l mormorar degli Austri in lui si sente,
E'l pianto d' onda, che fra scogli geme.
Come rugge il leon, fischi il serpente,
Come urla il lupo, e come l' orso freme,
V'odi, e v'odi le trombe, e v'odi il tuono;
Tanti e sifatti suoni esprime un suono.

Staube erſtickt, erlag der Dürre. Das Bild dieſer ſchrecklichen Marter iſt mit einer Wahrheit ausgeführt, die vielleicht kein Dichter erreicht hat. *)

Kaum läßt die Sonn' am Morgen ſich entdecken,
Und ihre Stirn, von blut'gen Dünſten roth,
Verkündet gleich, zum allgemeinen Schrecken,
Des neuen Tages unglückſel'ge Noth.
Nie ſcheidet ſie, als voll von rothen Flecken,
Von denen jeder neue Plagen droht;
Und ſo vermehrt ſie grauſam noch im Scheiden
Durch künft'ge Qual die gegenwärt'gen Leiden.

---

*) Canto XIII, St. 54.

Non esce il sol giammai ch' asperso e cinto
Di sanguigni vapori, entro ed intorno,
Non mostri nella fronte assai distinto
Mesto presagio d' infelice giorno;
Non parte mai, che, 'n rosse macchie tinto,
Non minacci egual noia al suo ritorno;
E non inaspri i già sofferti danni
Con certa tema di futuri affanni.

Mentre gli raggi poi d' alto diffonde,
Quanto d' intorno occhio mortal si gira,
Seccarsi i fiumi, e impallidir le fronde,
Assetate languir l'erbe rimira,
E fendersi la terra, e scemar l' onde,
Ogni cosa del ciel soggetta a l' ira;
E le sterili nubi in aria sparse
In sembianza di fiamme altrui mostrarse.

Sembra il ciel nell' aspetto atra fornace,
Nè cosa appar, che gli occhi al men ristaure;
Nelle spelonche sue zefiro tace,
E'n tutto è fermo il vaneggiar dell' aure;
Solo vi soffia (e par vampa di face)
Vento, che move dall' arene maure,
Che gravoso e spiacente, e seno e gote
Co' densi fiati ad or ad or percote.

Und ſtrahlt ſie dann herab vom Himmelsbogen,
So ſieht des Menſchen Auge rings umher
Das Laub entfärbt, die Blumen ausgeſogen,
Das Gras verſchmachtet und von Säften leer.
Die Erde reißt, es bergen ſich die Wogen;
Des Himmels Zorn ruht auf der Schöpfung ſchwer.
Gleich Flammen ſind am Horizont, voll Grauen,
Die unfruchtbaren Wolken anzuſchauen.

Der Himmel, einem Ofen zu vergleichen,
Zeigt weit umher nichts, was das Aug' erquickt.
Kein Zephyr flüſtert zwiſchen den Geſträuchen,
Die Lüfte ruhn, von ehrnem Schlaf gedrückt.
Nur, Flammen gleich, wird aus den ſand'gen Reichen
Des Mohrenlands ein heißer Wind geſchickt,
Der, ſchwer und widerlich, auf Bruſt und Wangen
Sein Feuer haucht, das Herz erfüllt mit Bangen.

Das ganze Stück iſt zu lang, um es in der Ueberſetzung herzuſetzen; aber man findet in den elf Strophen (53 — 63) nicht einen Vers, der nicht bewundernswürdig wäre, der das Gemälde nicht lebendiger machte, und der nicht einen Beweis gäbe von jener tiefen Kenntniß der Natur, ohne welche es keine großen Dichter giebt, weil ohne ſie keine Schöpfung der Phantaſie uns durch ihre Wahrheit hinreißt. Die Bitten Gottfrieds erlangen endlich vom Himmel den im Heere heiß erſehnten Regen, und dieſer Regen giebt die Menſchen, die Thiere, die Gewächſe dem Leben und der Geſundheit zurück. Aber der Zauber des Waldes kann nur von Rinaldo zerſtreut werden; er iſt es, den der Himmel im voraus erſehen hat zu dem Streiter, der Jeruſalem unterwerfen ſoll; der Himmel bereitet das Herz Gottfrieds vor, ihm zu verzeihen, das Herz Guelfs, ſeine Verzeihung zu begehren.

Das Gewicht, das Taſſo auf den Zauber des Waldes ſetzt, die Macht Ismens, die Macht des chriſtlichen Zauberers, und überhaupt der ganze wunderbare und übernatürliche Theil des befreiten Jeruſalems ſind von Voltaire in

ſeinem Verſuch über die epiſche Dichtkunſt mit einer bittern Miſchung von Spott und Verachtung behandelt worden. Aber Voltaire, der in dieſer Schrift zeigte, wie ſehr das Genie unabhängig iſt von den eiteln Regeln der Kritiker, wie vielen eigenthümlichen Schönheiten der verſchiedne Geſchmack der Völker Daſein giebt, die jedes bei dem andern verkennt, hört in dem Augenblick auf, gerecht und unpartheiiſch zu ſein, wo vom Aberglauben die Rede iſt. Er iſt nicht Dichter, nicht Kritiker mehr, ſondern Verfechter der Philoſophie ſeiner Zeit. Er zieht jeden Glauben, den er nicht angenommen hat, vor den Richterſtuhl der Vernunft oder ſogar ſeiner eignen Vorurtheile; als ob in der Poeſie von der abſtracten und nicht vielmehr von der für die Helden, für den Dichter, oder für die Leſer gültigen Wahrheit die Rede wäre. Die Beſchwörungen, die Zauberkunſt ſind wahr für die Zeit der Kreuzzüge, denn ſie machten den allgemeinen Glauben aus; ſogar die Wunder der Mönche und die Gaukeleien der böſen Geiſter werden uns als hiſtoriſche Ereigniſſe dargeſtellt, wiewohl dieſe Ereigniſſe falſch ſind. Wie möchte ein Philoſoph mitleidig lächeln, wenn er einen Ritter des zwölften Jahrhunderts an Geſpenſter und Zauberer glauben ſieht, indeß ein Geſchichtſchreiber mit mehr Grunde verworfen werden würde, wenn er in demſelben Ritter einen ſtarken Geiſt ſehen wollte. Man kann nicht, ohne die Geſchichte trocken zu machen, und ihr alles, was ihr Leben ausmacht, zu rauben, die Ereigniſſe von dem Glauben trennen; weniger noch kann man in der Dichtkunſt die vergangnen Zeiten ins Leben zurückrufen, wenn man ihnen die Meinungen unſerer Tage beilegt; und ſobald die Meinungen, die ihnen eigen waren, den unſern dergeſtalt widerſtreiten, daß ſelbſt während des Leſens unſere Einbildungskraft ſie nicht zugeben kann, ſo treten die Zeiten, wo dergleichen Meinungen im Schwange waren, aus dem Gebiet der Dichtkunſt heraus, und können uns nie auf eine einnehmende Weiſe dargeſtellt werden. Daher zweifle ich,

daß je uns ein europäiſches Gedicht gefallen könnte, wenn es auf die Mythologie der Hindu, der Chineſer, der Peruaner gegründet wäre; und doch würden uns Originaldichtungen dieſer verſchiednen Völker anſprechen können. Damit etwas Ungegründetes poetiſch wahr ſei, iſt vor allem nöthig, daß derjenige, der es erzählt, davon überzeugt ſcheinen könne; ſodann, daß diejenigen, die ihn hören, den Keim eines gleichen Glaubens in ſich haben, mag auch ihr Verſtand ihn zurückweiſen. Daher würde uns ein Chriſt, der die heidniſchen Gottheiten beſänge, nicht rühren können, weil er das, was er ſagt, nicht zu glauben ſcheint; daher erkältet die Allegorie, die Voltaire ſelbſt an die Stelle des Wunderbaren ſetzt, die Phantaſie, ſtatt ſie zu entzünden, weil ſie nicht der Glaube des Dichters, noch der handelnden Perſonen, noch der Leſer iſt. Aber wenn das Wunderbare ſich an unſre Vorurtheile knüpft, wenn es auf Meinungen beruht, die wir in ihrer Geſammtheit kennen, die wir ſelbſt in irgend einem Zeitraum unſers Lebens getheilt haben, die wir wenigſtens Andre haben theilen ſehen: ſo giebt ſich ihm unſre nach Genüſſen begierige Phantaſie ſo lange hin, als es der Dichter begehrt. Die claſſiſche Mythologie ſelbſt iſt uns ſo bekannt durch unſere Erziehung, daß noch heutiges Tags ein Dichter, der ſie ohne Beimiſchung annimmt, in uns die Eindrücke wiedererwecken kann, die wir von den Dichtern des Alterthums empfangen haben. Aber mit dem Aberglauben des Mittelalters ſind wir auf eine ganz andre Weiſe vertraut; er iſt die Krankheit unſers eignen Geſchlechts, wir haben uns durch einen Kampf davon losgemacht, und wir ſinken natürlich darein zurück, ſobald wir unſere Vernunft einſchläfern laſſen.

Voltaire, der aus der Dichtkunſt das Uebernatürliche verbannen wollte, hat zu ſehr vergeſſen, daß Glauben ein großer Genuß iſt; es iſt ein Bedürfniß, eine, allerdings gefährliche, Begierde; und der Theolog, der Philoſoph, der Geſchichtſchreiber, der Staatsmann müſſen gegen jene Sehn-

ſucht auf ihrer Huth ſein, womit wir das Wunderbare er-greifen und annehmen, ohne es zu prüfen; aber der Poeſie kommt es nicht zu, mit unſern Genüſſen zu geizen, ſie hat keinen Zweck, ſie ertheilt keinen Unterricht, ſie will nur der Phantaſie ſchmeicheln, und weit entfernt, ihr dieſen ſüßen Rauſch zu verſagen, iſt ihre große Kunſt, ihn zu unterhalten. Es iſt für Voltaire, es iſt für jeden, der räſonnirt, leicht zu zeigen, daß dieſe Erzählungen von Zaubereien, daß dieſe Zauberer, dieſe Teufel leere Volksmährchen ſind; aber kein andrer übernatürlicher Glaube würde ſo ganz ſich unſrer Phantaſie bemächtigt haben, weil kein andrer für uns Volksglaube geweſen wäre; keine andre Mythologie, keine Allegorie würde uns ſo lebhaft für Tancred, für Rinald, für die Helden, deren Herz mit dieſen übernatürlichen Mächten kämpfen ſoll, eingenommen haben, weil keine andre Mythologie, keine Allegorie ein ſo lebhaftes Verlangen in uns hätte finden können, ſie anzunehmen.

Zwei Ritter werden abgeſandt, um Rinald den Zaubern Armidens zu entrücken; ſie finden bei Aſcalon einen chriſtlichen Zauberer, der ihnen berichtet, welche Schlingen Armide dem Rinald gelegt, wie er auf eine Zauberinſel des Flußes Oront gekommen ſei, wo die Syrenen durch ihre Geſänge ihn einzuſchläfern ſuchten, indem ſie ihm Liebe für die Wolluſt einflößten. Schon hatte er ſich einem Schlaf hingegeben, der ihm verderblich ſein mußte: Armide näherte ſich, um ſich an ihm zu rächen, aber Armide ſelbſt ward durch die Reize ſeiner Geſtalt gefeſſelt; und ſie, die einen verbrecheriſchen Gebrauch von der Liebe gemacht hatte, indem ſie ſie ihrer Politik als Dienerin unterordnete, fühlt nun ſelbſt die Macht derſelben. Armide hatte darauf den Rinald ihren Zauberwagen beſteigen laſſen und ihn auf eine der glücklichen Inſeln geführt, um ſicher zu ſein, hier weder Nebenbuhler noch Zeugen ihrer Gluth zu finden; aber der chriſtliche Zauberer konnte die Magierin durch Waffen, die mächtiger waren als die ihrigen, bekämpfen. Er läßt die

beiden Ritter ſich in eine Zauberbarke einſchiffen, die das Mittelmeer mit äußerſter Schnelligkeit durchſchneidet. Sie ſehen alle Küſtenſtädte Syriens, Aegyptens und Libyens vor ihren Augen hingleiten, und der Dichter bezeichnet ſie mit wenig Worten. Hier finden ſich die berühmten Verſe auf Carthago. *)

Carthago liegt, die hohe; kaum noch lehren
Des Ufers mächt'ge Trümmer, wo ſie ſtand.
So müſſen Städt' und Reiche ſich verzehren,
Und ihren Pomp bedecket Gras und Sand.
Und will der Menſch des Todes ſich erwehren?
O unſer Herz, von eitlem Stolz entbrannt!

Andre Strophen verkündigen voraus die Entdeckungen Chriſtoph Columbo's und jene kühnen Seereiſen, welche den Namen eines Italieners auf einen der vier Welttheile übergetragen haben. **) Die beiden Ritter gelangen darauf zu den Zaubergärten Armidens, welche der Dichter auf den Gipfel eines Berges auf eine der glücklichen Inſeln verſetzt hat. Die Schilderung dieſer zauberiſchen Orte athmet Weichlichkeit und Wolluſt, und die Verſe ſelbſt haben eine Lieblichkeit und einen Wohllaut, die auf die Liebe vorbereiten, welche alles um Armiden her athmet. Mitten in dem Concert der Vögel ſingt der Phönix mit menſchlicher Stimme. ***) Die Krieger entdecken die beiden Liebenden bei

*) Canto XV, St. 20.

Giace l' alta Cartago, a pena i segni
Dell' alte sue ruine il lido serba;
Muoiono le città, muoiono i regni,
Copre i fasti e le pompe arena ed erba;
E l' uom d' esser mortal par che si sdegni?
O nostra mente cupida e superba!

**) Canto XV, St. 30 bis 32.

***) Canto XVI, St. 14 und 15.

einander; ſie warten ab, bis Armide ſich von Rinald entfernt hat, um ihm in einem Zauberſpiegel ſowohl ſeine weibiſchen Kleider als das Bild ſeiner Seele ſelbſt zu zeigen. Schon war Rinald bei dem bloßen Anblick ihrer Rüſtung von ſeiner urſprünglichen Kampfbegier ergriffen worden. Die Ermahnungen Ubaldo's machen ihn ſchaamroth über ſeine Schwäche, und er ſcheidet mit den beiden Kriegern, troß der flehentlichen Bitten Armidens, die ihn durch die zärtlichſten und liebevollſten Vorſtellungen zurückzuhalten, oder wenigſtens die Erlaubniß zu erlangen ſich bemüht, ihm zu folgen. Er antwortet ihr als Mann, in dem die Pflicht über die Liebe ſiegt, und der aus ſeiner Täuſchung erwacht, ohne auf ſeine Zärtlichkeit zu verzichten. Er reiſ't ab, er läßt ſie am Ufer zurück, wo ſie vor Schmerz hinſinkt, als ſie ſieht, daß ſie ihn nicht zurückhalten kann. Als ſie darauf wieder zu ſich ſelbſt gekommen, vernichtet ſie ihre Gärten und ihr Zauberſchloß und begiebt ſich nach Gaza, um in dem Heere des Sultans von Aegypten ſich unter die Feinde des Glaubens zu ſtellen.

Der Sultan hält Heerſchau; und Taſſo beſchreibt dieſe Krieger und die Länder, woher ſie ſind, mit jener vollkommnen Kenntniß, die allein den Gemälden Wahrheit und Lebendigkeit geben kann. *) Armide gelobt mitten unter allen dieſen Kriegern, ſich ſammt ihrem Reiche demjenigen zur Belohnung zu geben, der ſie an Rinald rächen werde; während dieſer, zurückgekehrt zu den Küſten Syriens, von dem chriſtlichen Zauberer köſtliche Waffen zum Geſchenk erhält, auf welche die glorreichen Thaten der vermeintlichen Vorfahren des Hauſes Eſte, von dem Sturze des römiſchen Reichs bis zu dem Kreuzzuge, eingegraben ſind. Der Zauberer erzählt ihm darauf von ſeinen Nachkommen, und unter ihnen verkündigt er ihm einen Helden, von dem er die herrlichſte Lobeserhebung macht; dies iſt Alphons II., der

*) Canto XVII, St. 4 bis 32.

letzte Herzog von Ferrara, den die Nachwelt weit entfernt iſt mit ſo freundlichen Augen zu betrachten, und der den Taſſo ſelbſt ſeinen Stolz und ſeine Härte fühlen ließ. *)

Rinald, der im Lager angekommen iſt, und ſeine Vergehungen, welche der Einſiedler Peter ihm anſchaulich macht, bereut, wird nach dem Zauberwald abgeſchickt, der ihm nicht, wie den andern Kriegern, Ungeheuer und Gegenſtände des Entſetzens, ſondern alle Reize eines irdiſchen Paradieſes, alle Anlockungen der Wolluſt zeigt. **) Durch das Bild Armidens hoffen die Dämonen, welche dieſen Forſt vertheidigen, ihn zu feſſeln: ſie ſcheint aus einem der Bäume hervorzugehn, ſie fleht ihn an, ihre Lieblingsmyrthe zu verſchonen, ſie bemüht ſich, dieſelbe mit ihrem Leib gegen das Schwerdt Rinalds zu bedecken; aber der Held, überzeugt, daß das Bild, welches er ſieht, nur ein leeres Phantom iſt, verdoppelt ſeine Streiche; er hält nicht inne, als ſchreckliche Ungeheuer ſich drohend um ihn drängen; der Baum fällt endlich unter ſeinem Schwerdte, und wie er hinſtürzt, iſt der Zauber vernichtet und der Wald erlangt ſeinen natürlichen Zuſtand wieder. Aus den Bäumen, die man daraus nimmt, verfertigen die Chriſten neue Kriegsmaſchinen; ſie ſind ſinnreicher als diejenigen, die man bei dem erſten Sturme gebraucht hatte, aber doch von der Art, wie man ſie im Mittelalter häufig erbaute. Gottfried bereitet alles zu einem Sturme vor: während des Kampfs offenbart ſich die wunderbare Hülfe des Himmels auf mehrfache Weiſe; die Feuerbrände der Muſelmanen werden auf ſie ſelbſt zurückgewendet, ein Felsſtück fällt auf Ismen und zerſchmettert ihn in dem Augenblick, wo er neue Bezauberungen begann. Die ganze himmliſche Heerſchaar, alle unter Jeruſa-

*) Ebendaſ. St. 90 bis 94.

**) Canto XVIII.

lems Mauern gefallne Krieger verſammeln ſich in den Lüften, um Theil zu nehmen an der Ehre dieſes letzten Sieges. Unter den lebenden Kriegern ſchreibt Taſſo dem Rinald den Ruhm deſſelben zu. Endlich wird die Fahne des Kreuzes auf den Wall aufgepflanzt. *) Tancred begegnet in dieſen letzten Gefechten dem Argant, der, indem er ihm den Durchgang ſtreitig macht, ihm vorwirft, daß er ſich gegen die Ehre nicht geſtellt habe. Beide begeben ſich hinweg aus der Schlacht; ſie verlaſſen die Stadt, um ihren alten Haß durch einen Zweikampf zu ſättigen. Aber der wilde Argant fühlt, indem er ſeine Augen auf die alte Hauptſtadt des jüdiſchen Reichs wendet, die nun in die Hände ſeiner Feinde fällt, einige Rührung ſich mit ſeiner Wuth miſchen. **)

Hier ſtehn ſie ſtill; des Heiden Blicke wallen
Zur Stadt hinüber, ſinnend und voll Harm.
Jetzt ſieht Tancred, ihm ſei der Schild entfallen,
Und wirft ſogleich auch ſeinen ab vom Arm.

---

*) Canto XVIII, St. 100.

**) Canto XIX, St. 9 und 10.

Quì si fermano entrambi, e pur sospeso
Volgeasi Argante a la cittade afflitta.
Vede Tancredi, che'l pagan diffeso
Non è di scudo, e'l suo lontano ei gitta.
Poscia lui dice: or qual pensier t' ha preso?
Pensi, ch'è giunta l' ora a te prescritta?
S' antivedendo ciò timido stai,
È'l tuo timore intempestivo omai.

Penso (risponde) a la città, del regno
Di Giudea antichissima regina,
Che vinta or cade, e in vano esser sostegno
Io procurai de la fatal ruina,
E ch' è poca vendetta al mio disdegno
Il capo tuo, che' l cielo or mi destina.
Tacque e incontra si van con gran risguardo,
Che ben conosce l' un l' altro gagliardo.

Was ſinnſt du ſo? läßt er die Frag' erſchallen;
Macht dir vielleicht die letzte Stunde warm?
Hat dieſe Sorg' erſt jetzt dich eingenommen,
So iſt nunmehr die Furcht zu ſpät gekommen.

Argant verſetzt: Ich denke dieſer alten,
Berühmten Stadt, Judäa's Königin,
Die jetzt erliegt, obwohl ich ſie zu halten
So lange ſchon umſonſt geſchäftig bin.
Denn daß mich Gott beſtimmt, dein Haupt zu ſpalten,
Iſt meiner Rach' ein ärmlicher Gewinn.
Er ſchweigt; mit Vorſicht ſchreiten ſie zum Werke,
Denn jeder kennt nun ſchon des Andern Stärke.

Dennoch kämpfen beide Krieger mit Erbitterung; Tancred, der den Vortheil erlangt hat, bietet dem wüthenden Circaſſier zweimal Leben und Freiheit an; zweimal weiſ't Argant ſeine Anerbietungen zurück und erneuert ſeine Beleidigungen; er fällt und ſtirbt, wie er gelebt, unfähig einer Schwäche oder Furcht. Aber Tancred, erſchöpft durch das Blut, das er während des Kampfs vergoſſen hat, beſitzt nicht mehr die Kraft, wieder zu ſeinen Landsleuten zu kommen; er verſcheidet in geringer Entfernung von ſeinem Gegner.

Die Chriſten, die ſich in Jeruſalem verbreiten, richten unter allem, was ihnen begegnet, eine furchtbare Metzelei an; Aladin allein zieht ſich mit einigen Kriegern und unter Solimans Schutz in den Thurm Davids, die letzte Hoffnung der Moslemin, zurück. Sie ſchmeicheln ſich, bald das Heer Aegyptens zu ihrer Befreiung ankommen zu ſehn. Wirklich iſt dieſes Heer unterweges: Gottfried hat, um ſeine Bewegungen auszukundſchaften, einen Waffenträger Tancreds, mit Namen Vafrin, der alle Sprachen des Morgenlandes ſpricht, ausgeſandt. Vafrin wird in dem Lager der Moslemin von Herminien erkannt; und dieſe Fürſtin, für Tancred glühend, entſchließt ſich, ſeinem Waffenträger in das Lager der Lateiner zu folgen. Wie ſie mit einander zurückkehren und ſich Jeruſalem nähern, kommen

ſie über das Schlachtfeld, wo Argant und Tancred bewegungslos hingeſtreckt liegen; Herminie glaubt anfangs, daß ihr Geliebter entſeelt ſei; aber wie ſie ihn in ihre Arme drückt, giebt er einige Lebenszeichen; ſie ſchließt ſeine Wunden, die ſie mit ihren Locken trocknet, und bald trifft ſie lateiniſche Krieger an, von denen ſie Tancred, nicht in ſein Zelt, ſondern nach Jeruſalem tragen läßt. Das iſt das Begehren des Ritters, der, wenn er an ſeinen Wunden ſterben ſoll, zuvor ſein Gelübde erfüllt haben und neben dem Grabe ſeines Erlöſers ſterben will.

Das ägyptiſche Heer erſcheint endlich im Angeſicht von Jeruſalem, und mit dem Aufgang der Sonne gehen am folgenden Tage die Lateiner ihm entgegen, um ihm eine Schlacht zu liefern. *) Alle epiſchen Dichter haben Schlachten geſchildert; alle haben für dieſe ſorgſältig gearbeiteten Stellen ihre glänzendſte Dichtkunſt erſchöpft, keinem vielleicht iſt es gelungen, ſeinen Leſern ein wahres Vergnügen zu gewähren. Mitten unter ſeinen Kämpfen und Siegen begegnet Rinald dem Wagen Armidens; aber er vermeidet, nachdem er die Schaar ihrer Liebhaber zerſtreut, die ſich gegen ihn verſchworen hatten, ſich ihr zu nähern. Indeß ſteigen Soliman und Aladin, die Zeugen des Kampfs, mit dem Ueberreſt ihrer Krieger von dem Thurme Davids herab, um ſich in das Handgemenge zu ſtürzen. Aladin ſtößt auf Raimund von Toulouſe, und der alte König fällt unter den Streichen des alten Kriegers. Soliman dagegen ſtößt auf Gildippe und Odoardo, die beiden tapfern Ehegatten, die nie irgend ein Verlangen, nie irgend eine Gefahr getrennt hatte: beide kommen um durch das Schwerdt des Sultans von Nicäa. **) Aber dies iſt der letzte von ſeinen Siegen: Rinald eilt herbei, ſie zu rächen; Rinald erreicht Soliman

---

*) Canto XX.

**) Canto XX, St. 94 bis 100.

und läßt ihn unter ſeinen Streichen umkommen; er kämpft ſodann mit Tiſſaphern, dem letzten Vertheidiger Armidens: dieſe Fürſtin, die alle Krieger, welche ihr Rache gelobt hatten, überlebt, will, von Schaam und Liebe bewältigt, ihrem Leben ein Ende machen; aber Rinald erreicht ſie, wie ſie eben ſich durchbohren will; er erinnert ſie an ſeine alte Liebe, er erklärt ſich für ihren Ritter; er bittet ſie flehentlich, ihm zu vergeben, und es gelingt ihm, ſie zu beſänftigen. Gottfried trägt die letzten Siege davon. Rimedon und Emiren ſterben von ſeiner Hand; Altamor ergiebt ſich ihm zum Gefangnen. *)

So ſiegt Bouillon nach langem, harten Streite;
Und da der Tag noch völlig nicht entſchwand,
Führt er die Sieger in die ſchon befreite
Hochheil'ge Stadt, wo Chriſti Wohnung ſtand.
Er ſelber geht, an ſeiner Helden Seite,
Zum Tempel ein mit blut'gem Kriegsgewand,
Hängt hier die Waffen auf als fromme Gabe,
Und löſet ſein Gelübd' am heil'gen Grabe.

Das Epos nimmt mit Recht den erſten Platz unter allen Dichtungsgattungen, unter allen Erzeugniſſen des menſchlichen Geiſtes ein. Es iſt die umfaſſendſte von allen harmoniſchen Schöpfungen, die größtmögliche Ausdehnung der ſymmetriſchen Geſetze, welche, alle Theile für Einen Zweck anordnend, in jedem einzelnen das Vergnügen des Vereins und der Vollkommenheit fühlbar machen, welche immer die Einheit in die Mannichfaltigkeit zurückführen, und welche gewiſſermaßen in die Geheimniſſe des Schaffens einweihen, indem ſie den einigen Gedanken wahrnehmen laſſen, der die verſchiedenſten Handlungen, die entgegengeſetzteſten Intereſſen leitet. Die Regelmäßigkeit bei den mannichfaltigſten Bewegungen der Seele gehört ſchon zu den Reizen der Ode; alle untergeordnete Handlungen auf eine Haupthandlung

---

*) Canto XX, St. 144.

zurückführen und ſo die Reinheit der Zeichnung in einem Gegenſtande bewundern laſſen, der mannichfaltig zu werden anfängt, iſt das poetiſche Weſen der Tragödie. Aber in dem Epos wird die Geſchichte der Welt, die Geſchichte der himmliſchen und irdiſchen Mächte demſelben Grundſatze des Ebenmaaßes unterworfen; und das Vergnügen, welches die Kunſt gewährt, iſt um ſo größer, je ungeheurere Maſſen ſie zuſammenſtellt. So wird die Schönheit der Peterskirche in Rom, die Schönheit des Coliſeums erhaben durch ihren Umfang: man glaubt Berge zu ſehen, die ſich zuſammengefügt haben, und die, einer höhern Macht weichend, die Vollkommenheit der Kunſt in ihrem Ganzen und in allen ihren Theilen entfalten. Dieſe Einheit im Ungeheuern iſt das Weſen des epiſchen Gedichts; ſie allein erregt die Bewundrung; ohne ſie hat man nur einen Roman in Verſen, den die Wahrheit der Einzelnheiten, die Fruchtbarkeit der Phantaſie, die Lebhaftigkeit des Colorits mit Reizen füllen können, der aber keine erhabne Idee von der Schöpferkraft giebt, der man ihn zu verdanken hat.

Der Gegenſatz, den man im Arioſt und Taſſo hat finden wollen, und der lange Italien über das Verdienſt dieſer beiden großen Männer getheilt hat, kann uns Gelegenheit geben, die romantiſche Gattung mit der claſſiſchen zu vergleichen; nicht um jeder Gattung einen Dichter zuzutheilen, ſondern um zu zeigen, was Taſſo beiden verdankte. Dieſe beiden in ihrer Natur ſich entgegengeſetzten Literaturen haben ihren Namen von deutſchen Kritikern erhalten; dieſe haben ſich mit Lebhaftigkeit für die romantiſche Gattung erklärt, und als Folge eines Syſtems dargeſtellt, was vor ihnen als eine Verirrung der Phantaſie und als Verletzung der verſtändigſten Regeln betrachtet wurde. Wir müſſen jedoch ihre Eintheilung annehmen, weil es, da die Poeſie faſt aller neuern Völker romantiſch iſt, ungerecht und abgeſchmackt ſein würde, ſie nach andern Regeln beurthei-

len zu wollen als denjenigen, welche die Schriftſteller befolgt haben.

Die Benennung romantiſch iſt von der Benennung der romaniſchen Sprache entlehnt, die aus der Vermiſchung des Lateiniſchen mit dem Altdeutſchen entſtanden war. Eben ſo waren die romantiſchen Sitten aus den Gewohnheiten der nordiſchen Völker und den Ueberreſten der römiſchen Bildung zuſammengeſetzt. Die Cultur der Alten hatte nicht, wie die unſre, einen doppelten Urſprung; alles war hier einiger und einfacher. Die Deutſchen erklären den Unterſchied zwiſchen den Alten oder Claſſikern und den Neuern oder Romantikern aus dem Unterſchied der Religion. Sie ſagen, daß die Erſtern bei einer materiellen Religion ihre ganze Poeſie in das Sinnliche ſetzten, daß die Zweiten, deren Religion ganz geiſtig iſt, ihre ganze Poeſie in die Regungen der Seele ſetzen. Man kann gegen dieſen Urſprung beider Poeſien viel Einwürfe machen; man kann vornemlich bemerken, daß in der Zeit, wo die romantiſche Dichtkunſt entſtanden iſt, in Jahrhunderten der Unwiſſenheit und des Aberglaubens, der Katholicismus ſich dergeſtalt dem Heidenthum genähert hatte, daß er keinen durchaus entgegengeſetzten Einfluß auf die Dichtkunſt haben konnte, die aus ihm entſprang. Wenigſtens muß man, was man auch von ihrem Urſprung halte, einen verſchiednen Zweck bei den Dichtern beider Zeiten anerkennen. Die Dichter des Alterthums wollten die Bewundrung durch Schönheit und Ebenmaaß erwecken; die Dichter der neuern Zeit wollen die Theilnahme durch die Gefühle des Herzens oder den unerwarteten Lauf der Begebenheiten erregen. Die Erſtern haben auf die Geſammtheit, die Zweiten auf die Wirkung in einigen Einzelnheiten weit mehr Werth gelegt. Aber Taſſo hat gezeigt, wie ein Mann von Genie beide Gattungen vereinigen kann, wie er in der Geſammtheit claſſiſch, in der Schilderung der Sitten und Situationen romantiſch zu ſein weiß. Sein Gedicht iſt im Geiſte des Alterthums entworfen, es iſt mit

dem Geiſte des Mittelalters ausgeführt worden. Unſre Gewohnheiten, unſre Erziehung, die ergreifenden Epochen unſrer Geſchichte, vielleicht ſollte man ſelbſt ſagen, die Mährchen unſrer Ammen, führen uns ſtets zu den Zeiten und zu den Sitten des Ritterthums zurück; alles was den mythologiſchen Zeiten und dem Alterthum angehört, wirkt dagegen nur auf unſer Gedächtniß. Beide Zeitalter der Geiſtesbildung haben ihre heroiſchen Zeiten gehabt, die ihnen vorausgegangen ſind; die Griechen erblickten die Gefährten des Hercules vor ſich, und wir die Ritter Carls des Großen; dieſe beiden Heldengeſchlechter ſind vielleicht die Schöpfung der Phantaſie in einer ſpätern Zeit; aber das macht ihren Zuſammenhang mit der Zeit, welche ſie hervorgebracht hat, nur wahrer. Die heroiſchen Zeiten ſind das Ideal der ſpätern; ſie ſind das Muſter der Vollkommenheit, das ſie ſich vorſetzen, das Muſter, das in der vollſtändigſten Uebereinſtimmung mit ihren Meinungen, ihren Vorurtheilen, ihren Gefühlen in häuslichen, poetiſchen und religiöſen Gegenſtänden iſt. Folglich kann durch eine Rückwirkung auf dieſen Heroismus die Dichtkunſt am ſtärkſten ſowohl den Geiſt als das Herz erſchüttern. Die Dichtkunſt, wenigſtens der höhern Art, hat wie alle ſchönen Künſte den Zweck, aus der wirklichen Welt in eine ideale zu verſetzen. Alle ſchönen Künſte ſuchen jene urſprünglichen Formen der Schönheit zu bilden, der nichts in der Welt gleicht, deren Gepräge aber unſerm Herz eingedrückt iſt als das Muſter, mit dem wir alles vergleichen ſollen. Es iſt nicht wahr, daß die Venus des Apelles nichts weiter geweſen, als die Vereinigung des Vollkommenſten, was der Mahler an den ſchönſten Frauen geſehen hatte; ihr Bild war in dem Kopfe des Apelles vor dieſer Vereinigung vorhanden; nach dieſem Bilde wählte er Muſter für die einzelnen Theile; dieſes urſprüngliche Bild allein konnte die verſchiednen Muſter, die er ſammelte, in Uebereinſtimmung bringen; und dieſes rein mechaniſche Hülfsmittel, um ſchöne Formen vor das Auge zu bringen, hat ihm nur dazu gedient, anſchaulich

zu machen, was er ſchon in ſich trug, das Muſter der Schönheit, wie die Menſchen ſie gedacht haben, ein Muſter, das mit keiner menſchlichen Form verwechſelt werden kann.

Ebenſo giebt es für die Schönheit des Charakters, für die Schönheit des Betragens, ſelbſt für die Schönheit der Leidenſchaft, ja ich hätte faſt geſagt für die Schönheit des Verbrechens ein Ideal, das nicht aus verſchiednen Individuen zuſammengetragen worden, das nicht die Frucht der Beobachtung, der Vergleichung, ſondern das früher als dies alles, das gleichſam die Grundlage unſers poetiſchen Bewußtſeins iſt. Die Beobachtung zeigt uns, daß dies Ideal nicht für alle Nationen einerlei iſt; es wird durch allgemeine, oft unbekannte Urſachen, die jedoch faſt ebenſo ſehr in den Menſchengeſchlechtern als in der Erziehung zu liegen ſcheinen, modificirt. Der franzöſiſche Held wird in der Phantaſie dieſes Volks dem italieniſchen, ſpaniſchen, engliſchen oder deutſchen Helden nicht gleich ſein. Alle dieſe modernen Helden werden von den Helden des Alterthums noch mehr verſchieden ſein; alle dieſe modernen Helden werden immer den Charakter des romantiſchen, aus einer Vermiſchung der Germanen und Lateiner gebildeten Menſchenſtamms an ſich tragen. Unſere Phantaſie wird den modernen Helden für uns immer ſo ſchaffen, wie er mit dem Helden jedes andern europäiſchen Volks in Uebereinſtimmung ſein kann: aber nie wird unſre Phantaſie allein uns den antiken Helden geben können: ſie wird unterſtützt werden müſſen durch unſer Gedächtniß; er wird gebildet werden müſſen nach dem, was man uns davon erzählt, nicht nach dem, was wir davon fühlen. Das ohne Zweifel iſt es, was bei jeder neuern claſſiſchen Schöpfung erkalten läßt. In der romantiſchen Gattung wendet man ſich unmittelbar an unſer eignes Herz; in der claſſiſchen Gattung ſcheint man nur vermittelſt großer Folianten dahin zu gelangen, ſcheint jede Empfindung, die man uns einflößt, durch ein Citat aus einem alten Schriftſteller gerechtfertigt werden zu müſſen.

Wir haben im Taſſo die antike Schönheit ſeines Gedichts, diejenige Schönheit, welche auf der Vollkommenheit der Geſammtheit und auf der Regelmäßigkeit des Ganges beruht, bewundert; aber dieſes Verdienſt, in unſern Augen vielleicht das erſte, iſt nicht dasjenige, wodurch ſein Werk dem Volke lieb geworden: von ſeiner romantiſchen Seite iſt es in Einklang mit den Gefühlen, mit den Begierden, mit den Erinnerungen der Europäer; weil es Helden beſingt, für die wir den Stempel ſchon in unſerm Herzen haben, darum wird es wiederum von den Gondelieren von Venedig geſungen, darum bewahrt ein ganzes Volk es in ſeinem Gedächtniſſe, und feiern in den Sommernächten die Matroſen im Wechſelgeſang die Leiden Herminiens oder den Tod Clorindens.

Ein Mann, der Italien das ſeltene Glück gewährt ein epiſches Gedicht zu beſitzen, ein Mann, der ſein Vaterland und die Regierung des Fürſten, unter dem er gelebt, verherrlicht hat, hätte Verehrung, hätte ein Wohlwollen erwarten können, das man geringern Talenten nicht verſagt; dennoch ward nie ein Leben grauſamer durchkreuzt, ſcheint nie ein Leben einem hartnäckigern Unglück preisgegeben worden zu ſein, als das Leben Taſſo's. Wir haben geſagt, daß er zu Sorrento bei Neapel den 11ten März 1545, mithin elf Jahre nach dem Tode Arioſts, geboren war. Sein Vater war Bernardo Taſſo, ein Edelmann aus Bergamo, der ſelbſt einen großen Dichterruf erlangt hatte. Taſſo erhielt ſeine erſte Erziehung in dem Collegium der Jeſuiten zu Neapel, und ſchon in einem Alter von acht Jahren war ſein Talent für die Verskunſt hier bemerkt worden. Bald darauf vertrieb ihn die Verfolgung des Fürſten von San Severino, worein ſein Vater verwickelt war, aus dem Königreich Neapel. Nach einigem Verweilen zu Rom, wurde er nach Bergamo geſchickt, wo er ſich in den alten Sprachen vervollkommnete. Ein Jahr lang (1561) ſtudirte er die Rechte zu Padua; ſein Vater hätte ihn viel lieber dieſelben lehren,

als die Poeſie üben geſehn, die ihm ſelbſt weder Unabhängigkeit noch Glück hatte ſichern können. Aber Torquato wurde unwiderſtehlich von ſeinem Genie fortgeriſſen. Schon hatte ſich ſein Dichterruf verbreitet, und bald verurſachte er ihm den erſten Kummer. Während ſeines Aufenthalts in Bologna wurde er angeklagt, der Verfaſſer einiger ſatiriſchen Sonette zu ſein, welche die Regierung beleidigten. Die Häſcher drangen in ſein Zimmer, und unterſuchten ſeine Papiere: Taſſo, deſſen Charakter höchſt reizbar war, ſah ſich für gekränkt an ſeiner Ehre an. Er zog ſich nach Padua zurück; hier vollendete er in einem Alter von neunzehn Jahren ſein Gedicht Rinaldo in zwölf Geſängen, von der Liebſchaft Rinalds von Montalban mit der ſchönen Clariſſa, in der erſten Jugend dieſes Helden. Dies war ein Roman aus der Zeit der irrenden Ritter; er behandelte ihn nach der Art Arioſts. Er gab ihn im J. 1562 heraus und eignete ihn dem Cardinal Lodovico von Eſte, dem Bruder des Herzogs Alphons II., zu, der damals zu Ferrara regierte. Dieſer kleinlich eitle und eiferſüchtige Fürſt, der von 1559 bis 1597 der Souverän von Ferrara und Modena war, erſchöpfte ſeine Staaten durch ſeinen Aufwand. Er wollte den erſten Rang unter den Herzogen Italiens einnehmen; er bemühte ſich, durch den Schutz des Hauſes Oeſtreich, mit dem er verſchwägert war, ihn ſich zu ſichern. Er nahm mit Freuden den großen Mann auf, der die Zierde ſeines Hofes ausmachte, den er aber in der Folge ſo grauſam behandelte. Taſſo wurde im J. 1565 nach Ferrara berufen; man gab ihm eine Wohnung in dem Schloſſe und wies ihm ein anſtändiges Einkommen an, ohne ihm irgend eine Arbeit aufzuerlegen. Jetzt fing er ſein befreites Jeruſalem an, deſſen Ruhm ſeiner Erſcheinung vorausging, und das, nur aus einigen Bruchſtücken bekannt, mit Ungeduld erwartet wurde. Im J. 1571 begleitete er den Cardinal von Eſte nach Paris, wo er ebenfalls mit Auszeichnung empfangen wurde. Bald nach ſeiner Rückkunft ſah er ſeinen Aminta, den

er eben vollendet hatte, ohne deßhalb ſeine großen Arbeiten zu unterbrechen, an dem Hofe von Ferrara mit allgemeinem Beifall aufführen. Schon kündigte er ſeine Hoffnung an, dem Arioſt gleich zu werden, aber in einer erhabnern Gattung als der Homer von Ferrara; und in einem kritiſchen Dialog, Gonzaga betitelt, hatte er bemerkbar zu machen geſucht, welche Einheit in dem Plane eines Heldengedichts herrſchen müſſe, und welcher Ernſt dem Ritterthum gebühre, das er aufrichtig bewunderte und liebte, während alle italieniſchen Dichter ſich nie erlaubten, es anders als ſcherzhaft zu behandeln. Seine Sonette, deren er mehr als tauſend geſchrieben hat, und ſeine andern lyriſchen Poeſien, in denen er ſich als einen Nebenbuhler Petrarca's, und an Wohlklang wie an Innigkeit und Zartheit faſt ihm gleich gezeigt hat, machten zugleich ſichtbar, mit welcher Wahrheit, mit welcher Reinheit ſein Herz ſich für die Liebe und für alles Große, Edle und Erhabne entzündete. Indeß tadelten die Hofleute, unter denen er lebte, ſchon an ihm die enthuſiaſtiſche Schwärmerei der Liebe und des Ritterthums, in welcher er zu leben ſchien.

Taſſo hielt ſich im Umgange mit den Großen genugſam für ihres Gleichen, um Liebe zu fühlen und auszudrükken, genugſam für geringer, um unaufhörlich über die Folgen ſeiner Leidenſchaft beunruhigt zu ſein. Seine Verſe lehren uns, daß er eine Dame, mit Namen Leonore, liebte; aber man möchte glauben, daß er hier abwechſelnd in Leonore von Eſte, des Herzogs Alphons Schweſter, in Leonore von San Vitale, die Gemahlin Giulio's von Tiene, und in Lucrezia Bendidio, eine von den Ehrendamen der Fürſtin, verliebt erſcheine. Es hat den Anſchein, daß er unter dem Namen der zweiten die zu anmaßende Liebe, die er der Erſtern anzutragen gewagt hatte, verbarg. Unmäßig leidenſchaftlich, unbeſonnen in ſeinen Reden, wüthend heftig, zeigte er in dem Augenblicke der Gefahr einen der heroiſchen Zeiten würdigen Muth; aber ſein Kopf gerieth

nachher in Verwirrung, wenn er über ſeine Unbeſonnenheit oder über die Unanſtändigkeit, die er begangen zu haben glaubte, nachdachte. Ein Hofmann, dem er ſeine Geheimniſſe anvertraut hatte, verrieth ihn boshafter Weiſe; Taſſo griff ihn mit dem Schwerdte in der Hand in dem Saale des Herzogs ſelbſt an; ſein Gegner wurde mit ſeinen drei Brüdern, die alle zugleich das Schwerdt gegen den Dichter gezogen hatten, verbannt. Ein andermal wollte Taſſo einen Bedienten in dem Zimmer der Herzogin von Urbino, der Schweſter Alphonſo's, mit ſeinem Hirſchfänger ſchlagen; damals wurde er in Arreſt geſchickt. Er war dreiunddreißig Jahre alt; dies geſchah 1577. Aber kaum hatte ſein Zorn ſich abgekühlt, als er ſich einem nicht minder poetiſchen Entſetzen über die Folgen ſeiner Unbeſonnenheit überließ; ſein Kopf gerieth gänzlich in Verwirrung; er fand Mittel zu entweichen, und floh bis Sorrento. Er kehrte nachher um und durchſtrich Italien in einer ſtets zunehmenden Beängſtigung. Ohne Geld, ohne Paß, ohne Effecten kam er nach Turin, wo anfangs die Polizei ihm den Eintritt in die Stadt verwehren wollte. Kaum hatte er hier Aufnahme gefunden, als er aufs neue von dem Hofe des Herzogs von Savoyen, wo, wie er ſich einbildete, man ihn verrathen wollte, entwich. Indeß rief ſeine Liebe ihn nach Ferrara zurück; ſeine Freunde traten in Unterhandlung, um ſeine Begnadigung auszuwirken, und der Herzog, der ſeine Ehre für preisgegeben hielt, wenn der berühmteſte Dichter Italiens fortführe, von Hof zu Hof ſeine Klagen gegen das Haus Eſte und ſeine Unzufriedenheit anzubringen, zeigte ſich ſehr geneigt, ihn wohl aufzunehmen. Der Dichter kam 1579, eben zu der Zeit der Vermählung Alphons des II. mit Margaretha von Gonzaga, nach Ferrara zurück. Vernachläſſigt von dem Fürſten mitten unter den Feſten dieſer Feierlichkeit, glaubte er in den Hofleuten und Dienern deſſelben Züge des Mißtrauens oder der Verſpottung zu entdecken; und er überließ ſich mit ſeinem gewohnten Ungeſtüm

dem Unwillen, den er darüber empfand. Man hat auch erzählt, daß eines Tags, als er ſich am Hofe bei dem Herzoge und der Prinzeſſin Eleonore befand, er ſo von der Schönheit der Letztern bewegt worden, daß er, in einer Aufwallung der Liebe, ſich ihr lebhaft genähert und ſie vor den Augen der ganzen Verſammlung geküßt habe. Der Herzog, ſich kaltblütig an ſeine Hofleute wendend, habe zu dieſen geſagt: „Wie Schade, daß ein ſo großer Mann verrückt geworden iſt!“ und unter dieſem Vorwand ihn in Sanct Anna, dem Narrenhoſpital zu Ferrara, einſperren laſſen. Die Anekdote iſt mindeſtens ſehr zweifelhaft, und ſelbſt, wenn die Strafe verdient geweſen wäre, ſo war doch die Strenge, mit der ſie fortgeſetzt wurde, mehr eine Wirkung der Politik des Herzogs, als ſeiner Empfindlichkeit. Er konnte nicht zugeben, daß in Italien ein großer Mann herumirre, den er beleidigt hatte, und der, nachdem er ſeinem Hofe Glanz verliehen, ihn herabgewürdigt und einen andern geziert haben würde. Er wollte, daß er wahnſinnig ſei, um ſeine Strenge zu rechtfertigen; und in den Augen eines egoiſtiſchen, unempfindlichen, an Formen und Etiquette gewöhnten Fürſten, der keine andre Triebfeder ſeiner Handlungen als Eigennutz und Eitelkeit kannte, war ein ſtets enthuſiaſtiſcher, in allen ſeinen Gefühlen ungeſtümer, wie ein Kind reizbarer, und auf gleiche Weiſe ſich wieder beruhigender Dichter von einem Narren nicht ſehr verſchieden. Die Einkerkerung Taſſo's verwirrte ſeine Phantaſie vollends. Er glaubte abwechſelnd, beleidigende Reden über den Fürſten ausgeſtoßen, ſeine Entzückungen der Liebe offenbart, ja ſogar zu Zweifeln an ſeinen Glauben Anlaß gegeben zu haben. Er wandte ſich mit ſeinen Klagen an alle ſeine Freunde, an alle Fürſten Italiens, an ſeine Vaterſtadt Bergamo, an den Kaiſer, an die päpſtliche Regierung nach Rom, ſeine Befreiung von ihrem Erbarmen erflehend. Sein Körper ward durch ſo viel Unruhe geſchwächt; er hielt ſich bald für vergiftet, bald für bezaubert; er glaubte

drohende Erſcheinungen zu ſehn und brachte ſeine Nächte in grauſamer Schlafloſigkeit zu.

Um ſein Unglück noch zu vermehren, wurde ſein Gedicht ohne ſeine Erlaubniß nach einer unvollſtändigen Abſchrift gedruckt; die Ausgaben vermehrten ſich, ſtets ohne ſeine Bewilligung, zu derſelben Zeit, wo er als wahnſinnig eingeſperrt war; und das Erſtaunen, ja der Enthuſiasmus des italieniſchen Publicums entzündete den wüthendſten literariſchen Krieg gegen ſein Jeruſalem. Die Bewunderer Arioſts ſahen mit Verdruß, daß man einen neuen Ankömmling mit ihrem Ideal zu vergleichen wage; die enthuſiaſtiſche Verehrung, die einige Freunde dem Taſſo erwieſen, raubte ihnen alle Faſſung. Camillo Pellegrini wollte 1584 beweiſen, wie ſehr Taſſo ſich über Arioſt erhoben habe: dies war das Zeichen zur Fehde; und die Herabwürdiger des Taſſo griffen ihn mit deſto größerer Heftigkeit an, je höher man ihn nach ihrer Meinung erhoben hatte. Taſſo hatte mitten unter der Bedrängniß ſeiner Gefangenſchaft die ganze Lebhaftigkeit der Empfindungen behalten, die ihn zum Dichter gemacht hatten; er vertheidigte ſich mit Wärme, zuweilen mit Verſtand, oft mit Scharfſinn; er appellirte gegen das Anſehn Arioſts, das man zum Richter machen wollte zwiſchen Arioſt und ihm; aber er hielt ſich für niedergeſchmettert durch die Academie della Cruſca zu Florenz, die ſich für jenen erklärte und die das Anſehn in der Sprache zu erlangen anfing, das ſie ſeitdem in Italien ausgeübt hat. Seit der Zeit beſchäftigte ihn der Gedanke, und 1588 ging er mühſeelig und mit niedergeſchlagnem Geiſte an die Ausführung des ſchmerzvollen Unternehmens, ſein Gedicht umzuarbeiten. So ſchrieb er ſein Gerusalemme conquistata, das er durch vier Geſänge fortſetzte. Er ſchnitt die rührende Epiſode von Olind und Sophronie weg, die man ihm vorgeworfen hatte als das Intereſſe ſtörend, ehe noch die Handlung begonnen habe; er verwandelte den Namen Rinaldo in Ricardo; er machte aus dieſem Helden ei-

nen von den normänniſchen Eroberern des Königreichs Neapel, und nahm ihm alle Beziehung der Verwandtſchaft mit dem Hauſe Eſte, dem er nicht mehr zu ſchmeicheln ſuchte; er verbeſſerte Worte und Phraſen, über die man ihm grammatikaliſche Ausſtellungen gemacht hatte; aber er entzog ſeinem Gedichte Leben und Begeiſterung: faſt alle Strophen ſind verändert, und faſt immer, um ſchlechter wiedergegeben zu werden. Ich habe auf der Bibliothek zu Wien die eigne Handſchrift Taſſo's mit ſeinen zahlreichen Aenderungen geſehn; es iſt ein trauriges Denkmal von dem Verfall eines ſchönen Genie's, dem das Mißgeſchick alle ſeine Schwungkraft geraubt hatte.

Taſſo verlebte ſieben Jahre in dem Hoſpital eingeſperrt, ohne daß die vielen Schriften, die während dieſer Zeit aus ſeiner Feder floſſen, Alphons den II. überzeugen konnten, daß er bei geſundem Verſtande ſei. Die Fürſten Italiens verwendeten ſich für Taſſo bei dem Herzog von Ferrara, der ſeine Eigenliebe darein ſetzte, allen ihren dringenden Bitten zu widerſtehn, und der um ſo hartnäckiger wurde, mit je mehr Lebhaftigkeit ſeine Nebenbuhler um Ruhm, die Medici, die Freilaſſung des Taſſo foderten. Endlich am 5ten July 1586 trat er aus der Gefangenſchaft, auf die Vorſtellungen Vincenzio's von Gonzaga, Fürſten von Mantua, bei Gelegenheit der Vermählung der Schweſter des Letztern mit dem grauſamen Alphons. Nachdem er einige Zeit zu Mantua zugebracht hatte, begab er ſich in das Königreich Neapel; aber unterwegs war er genöthigt, von Loretto aus an den Herzog von Guaſtalla zu ſchreiben, um ihn unter dem Namen eines Almoſens um ein Geſchenk von zehn Thalern zu bitten, ohne welches er ſeine Reiſe nicht fortſetzen könne. Von je her hatte er ſeine Angelegenheiten zerrüttet und ſich in Geldverlegenheiten befunden. Man hebt von ihm ein Teſtament vom J. 1573 auf, woraus man ſieht, daß ſeine Kleider damals bei einem Juden verpfändet waren; er verordnete, daß, nachdem man ſie verkauft und, was er dar=

auf ſchuldig ſei, bezahlt habe, man den Ueberreſt anwenden ſolle, einen Stein mit einer Inſchrift auf das Grab ſeines Vaters zu ſetzen. Wenn das Geld, das man aus ſeinen Habſeligkeiten löſen würde, nicht hinreichen ſollte, ſo ſchmeichle er ſich, daß die Fürſtin Eleonore aus Liebe zu ihm das Fehlende hinzuthun werde. Er lebte noch neun Jahre, bald zu Rom, bald zu Neapel, am häufigſten in dem Hauſe erlauchter und großmüthiger Freunde, denen es aber nur mit Mühe gelang, ihn aus ſeiner traurigen Lage zu reißen. *) Seine letzten Briefe ſind mit ſeinen Geldverlegenheiten angefüllt. Endlich nahm der Cardinal Cinzio Aldobrandini ihn zu Rom in ſein Haus; er hatte für ihn ein Feſt bereitet, an welchem Taſſo auf dem Capitol gekrönt werden ſollte; aber der Tod kam dieſer Feierlichkeit zuvor. Der Dichter, deſſen Phantaſie über ſeine Geſundheit erſchüttert war, und der unabläſſig ſich ſelbſt neue und ſtets zu heftige Mittel verordnete, ſtarb zu Rom den 25ſten April 1595, in einem Alter von einundfunfzig Jahren.

Obgleich der Ruhm des Taſſo auf ſeinem befreiten Jeruſalem beruht, ſo genießt doch noch ein andres ſeiner Werke, ſein Amynta, einer gerechten Achtung. Die Nachahmung der Alten hatte den Italienern früh eine Hirtenpoeſie gegeben. Virgil hatte Eklogen gedichtet, und die Neuern glaubten ſich verpflichtet, ein Gleiches zu thun. Die Nachahmung in dieſer Gattung hätte auf eine minder ſclaviſche Art geſchehen können, weil das Hirtenleben idealiſirt für die Alten und für uns ungefähr einerlei iſt. Die Eklogen Virgils ſchildern weder was da iſt und was da ſein ſoll, ſondern vielmehr Träume von Glück, die der Anblick der ländlichen Natur uns einflößt: die Einfachheit, die Milde, die Unſchuld, die wir gern mit unſerm gewöhnlichen Zuſtande contraſtiren laſſen. Die italieniſche Sprache ſchien durch ihre

*) Taſſo, Venetianiſche Ausgabe, B. X. S. 68.

große Naivetät und ihre Anmuth geeigneter als eine andre, die Reden jener Menſchen wiederzugeben, die wir uns gern den Kindern ähnlich vorſtellen: die Schönheit des Klima's, die Reize der Sinnigkeit und Sorgloſigkeit in dieſen glücklichen Ländern ſcheinen daſelbſt zu Schäferträumen einzuladen; die Sitten der italieniſchen Landleute ſelbſt neigen ſich mehr als die Sitten irgend eines andern Volks dahin, die Dichter hätten nicht nöthig gehabt, nach Arcadien ihre Zuflucht zu nehmen; die Hügel von Sorrento, wo Taſſo geboren war, die Ufer des Sebeto oder irgend ein friedliches und abgelegnes Thal im Königreich Neapel hätten völlig ebenſo gut der Schauplatz ſein können, auf den er ſeine idealiſirten Schäfer verſetzte, ohne ſie von den Sitten und Gebräuchen ſeiner Zeit zu entfernen. So hatte er im befreiten Jeruſalem einen modernen, aber dennoch idealen und poetiſchen Schäfer aus dem Hirten gemacht, der Herminien eine Freiſtatt gewährt.

Die zahlreichen italieniſchen Dichter, die früher Hirtengedichte geſchrieben, hatten ein anderes Syſtem angenommen: Sannazar, der berühmteſte unter ihnen, auf den wir im nächſten Kapitel zurückkommen werden, hatte ſich in ſeiner Nachahmung näher an Virgil halten wollen; er hatte ſeine Hirten aus den fabelhaften Zeiten Griechenlands entlehnt, und für ſie die Mythologie der Griechen angenommen; die franzöſiſchen Hirtendichter und Geßner bei den Deutſchen machten denſelben Anſpruch, und alle waren, wie ich glaube, im Irrthum. Die Phantaſie und das Herz vereinigen ſich übel mit ſo ganz fremden Eindrücken; wir nehmen willig manches außer dem uns bekannten an; aber nur mit Widerſtreben nehmen wir zur Grundlage unſeres poetiſchen Glaubens etwas, wovon wir wiſſen, daß es unwahr iſt. Apoll, die Faunen, die Nymphen, die Satyrn erſcheinen in einem neuern Gedicht nie, ohne eine erſtarrende Kälte um ſich zu verbreiten; ſchon ihr Name macht uns geneigt, zu vergleichen und zu urtheilen, und dieſe

Stimmung iſt dem Aufſchwung, dem Gefühl und Enthuſiasmus die entgegengeſetzteſte von allen.

Ein ferrareſiſcher Dichter, Agoſtino Beccari, (1510 bis 1590) gab der Hirtendichtung eine neue Entwickelung; er war der wahre Erfinder des Hirtendrama's. Sein Stück, das Opfer betitelt, wurde im J. 1554 im Pallaſt des Herzogs von Ferrara, Hercules II., aufgeführt; es wurde im folgenden Jahre gedruckt. Beccari verſetzte, wie Sannazar, ſeine Hirten nach Arcadien; er nahm für ſie die Sitten und die Mythologie des Alterthums an; aber er verband ihre Unterredungen durch eine, oder vielmehr durch mehrere dramatiſche Handlungen. Während der jährlichen Feſte Pan's, die man zwiſchen dem Mänalus und dem Erymanthus feierte, werden drei Paare von Schäfern und Schäferinnen, die durch verſchiedne Hinderniſſe getrennt ſind, durch die Bemühungen zweier den Liebhabern günſtigen Greiſe vereinigt und glücklich, trotz der Schlingen, die ein Satyr den Schäferinnen ſtellt, und trotz der Eiferſucht, womit Diana die kalte Gleichgültigkeit ihrer Nymphen bewahren will. Chöre und Geſänge ſind in das Stück verwebt, deren Muſik einige Celebrität hatte; aber die fünf langen Acte, woraus es beſteht, ſind von einer tödtlichen Kälte. Man hört die Hirten unaufhörlich ſich beſprechen; man ſieht ſie nie handeln; ihre langweiligen Reden bringen einem gegen Arcadien und die Liebe faſt einen Widerwillen bei; und was den Satyr und einen trunknen Diener betrifft, welche die Zuſchauer zu ergötzen beſtimmt waren, ſo wird ihre grobe Luſtigkeit widerlich und erregt kein Lachen.

Achtzehn Jahre ſpäter (1572) ließ Taſſo ſeinen Amynta erſcheinen, deſſen Idee er zum Theil dem Sagrifizio des Beccari verdankte. Dieſes Stück gehört noch in die Kindheit der dramatiſchen Kunſt. Wie weit auch die Schäferſpiele von den Bibeldramen, durch welche das Schauſpiel erneuert worden, entfernt ſind: ſo iſt es doch zweifelhaft, ob ſie

höher ſtehen als dieſe; denn Leben, Handlung und Intereſſe ſind dem Drama wenigſtens eben ſo nöthig, als die Beobachtung der Regeln und die Rückſicht auf die Einheiten. Der Amynta iſt, ganz wie das Sagrifizio, ganz wie der Orpheus des Polizian, nur eine Reihe ſchlecht verbundner Idyllen, aber das Talent in den Details, die Reize der Schreibart und das Colorit der Poeſie laſſen die Fehler des Ganzen vergeſſen, und der große Mann hat, ſelbſt in einer ſchlechten Gattung, ein ſeines Geiſtes würdiges Denkmal aufzuſtellen gewußt.

Die Fabel des Amynta iſt ſehr wenig entwickelt; verliebt in Sylvien, die ſeine Liebe verſchmäht, befreit er ſie aus den Händen eines Satyrs, der ſie entführt hatte; aber er erlangt kein Zeichen von Dankbarkeit; ſie will zu den andern Nymphen auf die Jagd gehn; nachdem ſie einen Wolf verwundet hat, flieht ſie vor ihm und verliert den Schleier, den man nachher zerriſſen und mit Blut befleckt wiederfindet; Hirten kündigen dem Amynta an, daß Sylvia die Beute der Wölfe geworden, die ſie aufgereizt habe; er will ſterben, er ſtürzt ſich von der Höhe eines Felſens herab; und ein Hirt tritt in dem Augenblick mit der Nachricht von ſeinem Tode aufs Theater, als Sylvia erzählt, wie ſie dem wilden Thiere entgangen ſei, für deſſen Opfer man ſie gehalten hatte. Bis dahin unempfindlich, wird ſie endlich dadurch gerührt, daß Amynt für ſie geſtorben; ſie ſagt, daß ſie ihm folgen wolle ins Grab; aber bald verkündigt man, daß ſie ihn, nur leicht verletzt von dem Falle, gefunden habe und daß ſie nunmehr Eins durch des Andern Liebe glücklich ſeien. Dieſe ganze ſehr unwahrſcheinliche und ſchlecht genug verbundne Handlung geht hinter der Scene vor. Jeder Act, und es ſind deren fünf, hebt mit der Erzählung einer unerwarteten Kataſtrophe an; aber der Erfolg des Amynta iſt weit weniger dem dramatiſchen Intereſſe, als der Weichheit der Verſification, der Liebe und Wolluſt, die man hier in jeder Zeile athmet, zuzuſchreiben.

Jeder andere Gedanke, jedes andere Gefühl ſcheinen aus Arcadien verbannt; dieſe Schäfer, dieſe Schäferinnen ſprechen unaufhörlich von Sterben, und doch hat ihre Verzweiflung nichts Finſteres, nichts Wildes; es iſt die Verzweiflung der Liebe, ſie ſcheint ein Rauſch des Lebens.

Dieſer Eindruck wird zuweilen geſchwächt durch die Concetti oder manierirten Gegenſätze von Worten und Gedanken, welche um dieſe Zeit zum zweitenmal in der italieniſchen Poeſie aufkamen, und welche, indem ſie die Nachahmer durch einen Anſchein von Scharfſinn und durch eine ſinnreiche Erfindung reizten, dieſelbe in dem folgenden Jahrhundert unter die Herrſchaft des ſchlechten Geſchmacks brachten. So ſagt Amor in dem Prolog:

Doch nicht ſieht ſie es, ſie iſt blind, nicht ich,
Den blind mit Unrecht nennt der blinde Hauſe.

Anderwärts ſagt Daphne:

— — — — Und unanmuthig
War meine Anmuth mir, und ungefällig,
Was Andern wohl an mir gefiel. *)

Dieſe Wortſpiele, deren verderbliches Beiſpiel Taſſo gab, die in ſeinem Jeruſalem oft ſeine Schreibart verunzieren und das Herz erkälten, und die ſich viel häufiger in ſeinen Sonetten wiederfinden, wurden leichter nachgeahmt als ſeine Schönheiten. Uebrigens wurde ſein ganzer Amynta einige Zeit lang ein Muſter, das jeder nachzuahmen ſich bemühte. Am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts gaben zwölf oder funfzehn italieniſche Dichter Hirtendramen her-

*) Ciò non conosce, è cieca ella, e non io,
Che cieco a torto il cieco volgo appella.
— — — — — — E m'era
Malgrata la mia grazia, e dispiacente,
Quanto di me piaceva altrui.

aus; vier oder fünf Frauen, ein Fürſt von Guaſtalla, ein Jude, Namens Leon, verſuchten ſich in derſelben Gattung. Andre, welche Erfinder ſcheinen wollten, während ſie doch nur Nachahmer waren, verſetzten den Schauplatz an die Meeresküſten und gaben dem Publicum Fiſcherdramen, wie man ſchon Fiſcher- und Schifferidyllen hatte. Die ausgezeichnetſte dieſer Dichtungen iſt der Alcäus des Antonio Ongaro, der in Anſehung des Reizes der Verſification ſich mit den Werken der beſten Dichter vergleichen kann; aber der Verfaſſer war in der Verknüpfung ſeines Drama's und in allen Ereigniſſen ſo ängſtlich d n Fußtapfen des Taſſo gefolgt, indem er nur den Schauplatz unter Fiſcher verſetzte, daß man von ihm ſagt, ſein Alcäus ſei nichts als ein verwäſſerter Amyntas.

Taſſo und die Verfaſſer von Hirtendramen, die ihm gefolgt ſind, haben für den Dialog von einem Versmaaße Gebrauch gemacht, das dem Metaſtaſio zum Muſter gedient hat, und das, nachdem es die conventionelle Sprache des lyriſchen Drama's geweſen, ſelbſt für die Tragödie dienen könnte; es iſt der reimloſe Jambus (verso sciolto), vermiſcht, ſo oft man dem Ausdrucke mehr Leben geben will, mit ſechsſylbigen Verſen; wie auch, wenn die Sprache blühender wird und die Phantaſie mehr Theil daran nimmt, durch gereimte Verſe gehoben. Der lange, nicht gereimte Vers von fünf Jamben, der Adel und Leichtigkeit zugleich hat und das Mittel hält zwiſchen Beredſamkeit und Poeſie, iſt vielleicht nicht wohlklingend genug in allen Regungen der Zärtlichkeit und Leidenſchaft, und die Nachfolge eines kurzen Verſes hebt ihn und giebt ihm eine ganz muſikaliſche Anmuth. Auf gleiche Weiſe läßt die Vermiſchung von Reimen, von regelmäßigen Verſen und ſelbſt von Strophen in den Chören ſanft und faſt unmerklich von der erhöhten Sprache der Unterredung zur erhabenſten lyriſchen Poeſie übergehn. Mir ſcheint, daß man dieſen ganzen muſikaliſchen Reiz der Sprache, den Taſſo angewendet hat, in je-

nen Verſen des erſten Acts fühlt, wo Amynta erzählt, wie er für die Liebe empfänglich wurde.

Als ich ein Kind noch war, ſo daß noch kaum
Die kleine Hand ausreichen mochte, Früchte
Zu pflücken von herabgebognen Zweigen
Der niedern Bäume, ward ich der Geſpiele
Der ſchönſten, theuerſten von allen Jungfraun,
Die je dem Winde goldnes Haar entfaltet.
Die Tochter der Cydippe wirſt du kennen,
Und des Montan, des Heerdenreichen! Silvia,
Der Wälder Ehre und die Glut der Herzen.
Von dieſer red' ich, ach! mit dieſer lebt' ich
Einſt ſo vereint, daß keine treuere
Geſellſchaft unter einem Taubenpaar
Je ſein wird, noch geweſen.
Verbunden war die Wohnung,
Verbundener die Herzen:
Einſtimmig war das Alter,
Einſtimmig der Gedanke.
Vereint mit ihr legt' ich nachſtellend Netze
Den Fiſchen und den Vögeln, und verfolgte
Mit ihr den Dammhirſch und die flücht'gen Rehe,
Und Luſt und Beute war gemeinſchaftlich.
Doch während ich auf Raub des Wildes ausging,
Ward ich, wie, weiß ich nicht, mir ſelbſt geraubt. *)

---

*) Essendo io fanciuletto, sì che a pena
Giunger potea, con la man pargoletta,
A corre i frutti dai piegati rami
Degli arboscelli, intrinseco divenni
De la più vaga e cara verginella,
Che mai spiegasse al vento chioma d'oro.
La figliuola conosci di Cidippe
E di Montan, ricchissimo d' armenti,
Silvia, honor de le selve, ardor de l' alme;
Di questa parlo, ahi lasso, vissi a questa
Così unito alcun tempo, che fra due
Tortorelle più fida compagnia,

Taſſo hat überaus viel geſchrieben: die vollſtändige Sammlung ſeiner Werke bildet zwölf Quartbände; nicht alles, was er uns hinterlaſſen hat, iſt ſeiner gleich würdig. Zwei ganze Bände ſind mit Schriften in Proſa angefüllt, faſt alle polemiſch-kritiſchen Inhalts; dieſer Proſa fehlt Numerus und Adel; der Dichter war gewohnt, Harmonie und Würde nur in den Verſen zu ſuchen. Er hat ein Luſtſpiel geſchrieben, gli Intrighi d'Amore; für dieſe Gattung machten die Richtung ſeines Geiſtes und ſeine ſchwermüthige Stimmung ihn am wenigſten geſchickt; dennoch hat der Dialog Anmuth und Leichtigkeit. Gegen das Ende ſeines Lebens unternahm er ein Gedicht von der Schöpfung, Le sette giornate del mondo creato; aber er war ſchon von den Schmerzen und Leiden der Seele erſchöpft, und dieſes Gedicht iſt nicht weiter bemerkenswerth als wegen der Eleganz des Styls und der Schönheit einiger Beſchreibungen. Ein Trauerſpiel von ihm, Il Torrismondo, hat etwas mehr Ruf erlangt; er hatte es in ſeiner Gefangenſchaft, im Irrenſpital, geſchrieben; und er gab es im J. 1587 heraus, indem er es dem Fürſten Gonzaga zueignete, dem er ſeine Freiheit verdankte. Der Gegenſtand iſt wahrſcheinlich ganz von ſeiner Erfindung; ein König der Oſtgothen vermählt ſich mit ſeiner Schweſter, ohne ſie zu kennen, indem er ſie für eine fremde Fürſtin hält. Aber nach dem falſchen Begriff, den die Italiener damals von der dramatiſchen Kunſt hatten, findet

---

Non sarà mai, nè fue;
Congiunti eran gli alberghi,
Ma più congiunti i cori:
Conforme era l' etate,
Ma'l pensier più conforme:
Seco tendeva insidie con le reti
Ai pesci ed agli augelli, e seguitava
I cervi seco, e le veloci dame;
E'l diletto e la preda era commune.
Ma mentre io fea rapina d' animali
Fui, non so come, a me stesso rapito.

keine eigentliche Handlung Statt; das Stück beſteht nur aus Erzählungen von dem, was außerhalb der Bühne vorgeht, und aus Geſprächen, welche neue Ereigniſſe vorbereiten. Zu Ende jedes Acts iſt ein Chor, der Oden oder Canzonen über die Unzuverläſſigkeit der menſchlichen Dinge ſingt. Einige Scenen ſind ſchön, aber eine mißverſtandne Nachahmung des Alterthums hat dem Dichter die ganze Fülle ſeines Genie's geraubt. Die Verſe (versi sciolti) ſind voll von Adel und zuweilen von Beredſamkeit; aber das Stück iſt kalt und von geringer Wirkung; nur der Chor, welcher ſchließt, rührt tief, weil der Dichter, als er ihn ſchrieb, ihn auf ſich ſelbſt, auf ſein Unglück und auf ſeinen Ruhm bezog, den er dahinſchwinden ſah, oder doch zu ſehen glaubte.

Dem Felsbach gleich in reißend wilder Eile,
Und gleich des Blitzes Feuer
Aus nächt'gem Wolkenſchleier,
Gleich Luft und Rauch, und gleich dem ſchnellen Pfeile
Sinkt unſer Ruhm! wie Blumen, die verſchmachten,
Iſt aller Glanz zu achten.
Was hoffſt du, was erwarteſt du im Herzen?
Nach des Triumphzugs Prangen
Fühlſt du den Geiſt erbangen
In Klag' und Leid und thränenvollen Schmerzen.
Kann Freundſchaft noch, kann Liebe Troſt gewähren?
O Mißgeſchick! O Zähren! *)

*) E come alpestre e rapido torrente,
Come acceso baleno
In notturno sereno,
Come aura o fumo, o come stral repente,
Volan le nostre fame; ed ogni onore
Sembra languido fiore.
Che più si spera, o che s'attende omai?
Dopo trionfo e palma
Sol quì restano all' alma
Lutto e lamenti e lagrimosi lai.
Che più giova amicizia o giova amore?
Ahi lagrime! ahi dolore!

Funfzehntes Kapitel.

Blüthe der Literatur im ſechzehnten Jahrhundert. Triſſino, Ruccellai, Sannazar, Berni, Machiavelli, P. Aretino u. ſ. w.

Wir haben in den drei letzten Kapiteln unſere ganze Aufmerkſamkeit zwei großen Männern gewidmet, die ſich im ſechzehnten Jahrhunderte über alle ihre Nebenbuhler erhoben, und deren Ruhm nicht nur Italien ſondern ganz Europa erfüllte. Um die Geſchichte der Literatur in Italien zu liefern, iſt es wichtig, auch die hervorſtechendſten aus jener unendlichen Menge von Rednern, Gelehrten, Dichtern zu charakteriſiren, die im ſechzehnten Jahrhundert und beſonders während des Pontificats Leo's des X. glänzten, und die Europa einen Anſtoß für die Wiſſenſchaften gaben, deſſen Einfluß wir noch heute fühlen.

Das Studium der Alten und die Dichtkunſt waren während des funfzehnten Jahrhunderts durch einen mächtigen Schutz aufgemuntert worden: alle freien Städte und alle Regenten Italiens hatten ſich bemüht, ſich den Ruhm zu ſichern, der den Wiſſenſchaften zukommt. Penſionen, ehrenvolle Auszeichnungen, Aemter des geheimſten Vertrauens wurden den Männern angeboten, die am genauſten das Alterthum ſtudirt hatten, die es am beſten zu erläutern und neu zu beleben wußten. Die Häupter der florentiniſchen

Republik, die Herzoge von Mailand, von Ferrara und von Mantua, die Könige von Neapel und die Päpſte waren nicht nur Freunde der Wiſſenſchaft; ſie hatten ſelbſt eine claſſiſche Erziehung erhalten, und die meiſten kannten die alten Sprachen, die Geſetze der griechiſchen und lateiniſchen Poeſie, und alles was dem Alterthum angehört, beſſer als die meiſten unſrer Gelehrten heutiges Tages. Dieſer allgemeine Schutz, den die Macht den Wiſſenſchaften gewährte, war nicht von Dauer; ſelbſt bei den Oberhäuptern der Staaten fand im ſechzehnten Jahrhundert eine entgegengeſetzte Richtung Statt; aber ſie reichte nicht hin, um den erhaltenen Anſtoß aufzuhalten und die ſchon gegebene Bewegung zu verändern.

Die erſte Verfolgung, welche die Wiſſenſchaften in Italien erfuhren, ſchreibt ſich ſchon aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts her; ſie war kurz aber heftig, und hat in der Geſchichte der Literatur ſchmerzliche Erinnerungen zurückgelaſſen. Die Stadt Rom hatte nach dem Beiſpiele der andern Hauptſtädte eine den Wiſſenſchaften und dem Alterthumsſtudium gewidmete Academie ſtiften wollen. Die gelehrten Päpſte, die im funfzehnten Jahrhundert auf den Stuhl des heiligen Petrus waren erhoben worden, hatten mit Vergnügen jenen literariſchen Eifer geſehn und ihn aufgemuntert. Ein Jüngling, der natürliche Sohn des erlauchten Hauſes San Severino, der aber, ſtatt den Namen deſſelben anzunehmen, ſich wie ein Römer Julius Pomponius Lätus nennen ließ, folgte, nachdem er ſeine Studien unter Laurentius Valla beendigt hatte, dieſem im J. 1457 auf dem Lehrſtuhl der lateiniſchen Beredſamkeit. Er verſammelte alle diejenigen um ſich, die zu Rom jenen leidenſchaftlichen Geſchmack an der alten Literatur und Philoſophie hatten, dem das Jahrhundert ſeinen Charakter verdankte: faſt alle waren jung, und in ihrem Enthuſiasmus für das Alterthum gaben ſie ſich griechiſche und lateiniſche Namen, wie ihr Oberhaupt gethan hatte. In ihren Ver-

ſammlungen wagten ſie, wie man verſichert, ihre Vorliebe für die Sitten, die Geſetzgebung, die Philoſophie, ja die Religion des Alterthums, ihrem Zeitalter entgegen, auszuſprechen. Papſt Paul II., der damals regierte, hatte nicht, wie mehrere ſeiner Vorgänger, ſich durch die Wiſſenſchaften zu ſeiner hohen Würde emporgeſchwungen; argwöhniſch, eiferſüchtig uud grauſam, hatte er früh dem Geiſte der Unterſuchung und Prüfung, welcher die neuern Philoſophen charakteriſirte, gemißtraut; er hatte gefühlt, wie ſehr die ſchnellen Fortſchritte der Aufklärung dem Anſehn ſeiner Kirche ſchaden mußten, und er hatte den Eifer der Gelehrten für das Alterthum als eine Verſchwörung gegen den Staat und gegen den Glauben zugleich betrachtet. Die Academie, deren Vorſteher Pomponio Leto war, ſchien ihm beſonders ſeine Strenge zu verdienen. Mitten im Carnaval 1468, während alles Volk von Rom in Luſtbarkeiten ſchwärmte, ließ er die Mitglieder der Academie verhaften, die ſich damals in der Hauptſtadt befanden. Pomponio Leto allein fehlte ihm; er hatte ſich das Jahr nach der Erhebung Pauls des II. zur päpſtlichen Würde nach Venedig zurückgezogen, und lebte hier ſeit drei Jahren; aber da er von dort aus mit den Gelehrten Roms Briefe wechſelte, ſo ſah ihn der Papſt als das Haupt der Verſchwörung an; er fand Mittel, ihn ſich von dem Senat von Venedig ausliefern zu laſſen. Alle eingekerkerten Academiker wurden ſchrecklichen Foltern unterworfen; einer von ihnen, Agoſtino Campano, ein Jüngling von großen Hoffnungen, ſtarb an den Martern des Verhörs; die andern, unter denen Pomponio ſelbſt, und Platina, der Geſchichtſchreiber der Päpſte, waren, ertrugen alle dieſe Mißhandlungen, ohne daß man ihnen das Geſtändniß irgend eines Verbrechens, das ſie gerechtfertigt hätte, abnöthigen konnte. Der Papſt, über ihre Hartnäckigkeit erzürnt, begab ſich ſelbſt auf die Engelsburg, und ließ vor ſeinen Augen das Verhör von neuem anfangen, nicht mehr über die vorgebliche Verſchwörung, ſondern über

Glaubensfragen, um die Academiker auf irgend einer Ketzerei zu ertappen; auch das wollte ihm nicht gelingen. Er erklärte jedoch, daß jeder, der im Ernſt und ſelbſt im Scherz den Namen Academie ausſpräche, fortan für einen Ketzer geachtet werden ſolle. Er hielt die unglücklichen Gefangnen noch ein Jahr in dem Kerker zurück, und als er ſie nachher frei ließ, geſchah es, ohne ihre Unſchuld anzuerkennen. Der Tod Pauls des II. ſetzte der Verfolgung ein Ziel; Sixtus IV., ſein Nachfolger, vertraute Platina die Aufſicht über die Bibliothek des Vaticans und erlaubte dem Pomponio Leto ſeine öffentlichen Vorleſungen wieder anzufangen. Letzterm gelang es ſogar, ſeine zerſtreute Academie wieder zu ſammeln; er erwarb ſich Achtung durch ſeine Redlichkeit, ſeine Einfachheit, ſeine Strenge der Sitten; er wandte ſein Leben an, die Denkmäler Roms zu ſtudiren, und ihm vornemlich verdanken wir die genaue Kenntniß ſeiner Alterthümer. Er ſtarb im J. 1498, und ſein Tod wurde als ein öffentliches Mißgeſchick angeſehn. Seine Beſtattung war die prachtvollſte, die man ſeit lange irgend einem Gelehrten zugeſtanden hatte.

Die Verfolgung unter Paul II. war ein unmittelbarer Angriff auf die Wiſſenſchaften; die Ereigniſſe, die nachher eintraten, waren allgemeine Unfälle, die ganz Italien trafen und alle Claſſen zugleich angingen. Sie fingen im J. 1494 mit dem Einfall Carls VIII. in Italien an. Die Plünderung der Städte, die Niederlage der Heere, das Elend oder der Tod einer Menge ausgezeichneter Perſonen, dieſe immer mit der Geißel des Krieges verbundnen Unglücksfälle waren nicht die einzigen verderblichen Folgen dieſes Ereigniſſes; es machte der Unabhängigkeit Italiens ein Ende. Seit der Zeit ſtritten ſich ein halbes Jahrhundert lang die Franzoſen, Spanier und Deutſchen um die einzelnen Provinzen. Nach zerſtörenden Kriegen, nach zahlloſen Widerwärtigkeiten ſiegte das Glück Carls V. und ſeines Sohns; das Mailändiſche und das Königreich Neapel verblieben dem Hauſe

Oeſtreich in voller Souveränetät, und alle andern Staaten, die noch einige Unabhängigkeit zu behalten ſchienen, zitterten vor der öſtreichiſchen Macht, und wagten nicht, ihren gebieteriſchen Miniſtern etwas zu verweigern. Alles Nationalgefühl, aller Nationalſtolz war unterdrückt, seitdem ein Souverän in ſeinen eignen Staaten nicht mehr das Recht hatte, dem Unglücklichen, der ſein geborner Unterthan war, eine Freiſtätte zu gewähren, wenn ein fremder Vicekönig ihn verfolgte. Die ganze Geſtalt Italiens war verändert; ſtatt der mit den Künſten und Wiſſenſchaften befreundeten Fürſten, die lange zu Mailand und Neapel regiert hatten, lieh daſelbſt ein mißtrauiſcher und grauſamer Spanier nur Kundſchaftern und Angebern ſein Ohr. Die Gonzaga von Mantua ſtürzten ſich in Vergnügungen und Laſter, um die Gefahr ihrer Lage zu vergeſſen. Alphons II. bemühte ſich durch einen leeren Pomp zu Modena und Ferrara den Schein der verlornen Größe wiederzugewinnen. Statt der florentiniſchen Republik, dieſes Athens des Mittelalters, dieſes Vaterlandes aller Künſte und aller Wiſſenſchaften, und ſtatt der Medici, dieſer erlauchten Wiederherſteller der Philoſophie und Literatur, ſah man im ſechzehnten Jahrhundert drei Tyrannen in Toſcana ſich folgen. Dieſe waren der wilde und wollüſtige Alexander; Cosmus I., der Stifter des zweiten Hauſes der Medici, der an tiefer Verſtellung und an Grauſamkeit Philipp II., ſeinen Zeitgenoſſen und ſein Vorbild, erreichte; und Franz I., ſein Sohn, der durch ſeine argwöhniſche Wildheit die Bedrückung ſeiner Staaten aufs höchſte trieb. Kurz Rom, das zu Anfang des Jahrhunderts in Leo dem X. einen großen Papſt, welcher die Wiſſenſchaften liebte und die Künſte und Poeſie großmüthig beſchützte, gehabt hatte, beſchäftigte ſich, durch die Fortſchritte der Reformation mißtrauiſch geworden, nur damit, jeden Geiſtesſchwung zu vertilgen; und unter den Regierungen Pauls IV., Pius IV. und Pius V. (1555 — 1572), die ſich durch das Anſehn der Inquiſition emporge-

ſchwungen hatten, begann die Verfolgung der Wiſſenſchaften und der Academien von neuem auf eine regelmäßige und ſyſtematiſche Art, um nicht wieder nachzulaſſen.

Aber die in dem vorhergegangnen Jahrhundert mächtig aufgeregte Geiſtesthätigkeit, die durch dieſen allgemeinen Wetteifer von einem Ende Italiens bis zum andern zurückgebliebnen Keime der Entwickelung waren von der Art, daß nie irgend ein Land zu einer höhern Stufe literariſchen Ruhms ſich zu erheben ſchien. Unter den Tauſenden, die ſich den Wiſſenſchaften gewidmet haben, hat Italien in dieſem ruhmvollen Zeitraum wenigſtens dreißig Dichter hervorgebracht, die ihre Zeitgenoſſen den größten Geiſtern des Alterthums gleichgeſtellt haben, und von denen man glaubte, daß ihre Celebrität ſo lange als die Welt beſtehen würde. Aber ſelbſt die Namen dieſer berühmten Männer fangen an in Vergeſſenheit zu gerathen; ihre Werke ſind in den gelehrten Bibliotheken vergraben; niemand lieſ't ſie, und ich ſelbſt, der ich Nachricht von ihnen geben will, bin weit entfernt, ſie vollſtändig zu kennen.

Ohne Zweifel iſt ſchon die Zahl der an Verdienſt ihnen Gleichen ein Hinderniß für die Dauer ihres Anſehns geweſen. Der Nachruhm hat kein ſtarkes Gedächtniß; für eine lange Reiſe entledigt er ſich jeder unnützen Bürde; er weiſ't bei der Abreiſe, er weiſ't ſelbſt noch unterwegs diejenigen zurück, zu deren Annahme man ihn bewogen zu haben glaubte, und er erreicht die künftigen Jahrhunderte nur mit der leichteſten Fracht. Da er zwiſchen Bembo, Sadolet, Sannazar, Bernard Accolti und ſo vielen Andern nicht wählen konnte, hat er ſich von ihnen allen losgemacht; viele andere Namen werden ihm noch entſchwinden, und unſre Anmaßung iſt ſehr unverſtändig, wenn wir das augenblickliche Anſehn unſrer Tage mit dem Ruhm jener großen Geiſter vergleichen, die man durch die Jahrhunderte ſtrahlen ſieht, wie die höchſten Gipfel der Alpen ſich um ſo mehr erheben, je mehr man ſich von ihnen entfernt, und noch Ebnen

beherrſchen, wo man ſelbſt das Daſein ihrer Baſis nicht vermuthet.

Aber am meiſten ſchadete dem Ruhme der großen Männer des ſechzehnten Jahrhunderts die übertriebne Verehrung, welche ſie für das Alterthum hegten, die pedantiſche Gelehrſamkeit, welche das Genie in ihnen erſtickte, die Sucht, immer nach den Muſtern zu ſchreiben, die nicht in Uebereinſtimmung waren mit ihren Sitten, ihrem Charakter, ihren politiſchen und religiöſen Meinungen, kurz ihre Anſtrengungen, ſich ihrer Sprache zu entledigen und diejenigen wieder zu beleben, in welchen die einzigen Meiſterwerke, die ſie bewunderten, geſchrieben waren. Man hat von je geſagt, daß derjenige, der immer überſetzt, nicht überſetzt werden wird; derjenige, der immer nachahmt, verzichtet ebenfalls auf jede Hoffnung, nachgeahmt zu werden. Aber die edelmüthigen Anſtrengungen, die dieſe ſo fleißigen Männer für die Wiſſenſchaften machten, das Andenken an ihren vormaligen Ruhm, und die Celebrität, die ihnen noch bleibt, verdienen von unſrer Seite, daß wir das, was die ausgezeichnetſten von ihnen charakteriſirt hat, ſummariſch kennen zu lernen ſuchen.

Wir haben von Triſſino ſchon bei Gelegenheit ſeines epiſchen Gedichts Italia liberata geſprochen, und geſehn, wie weit die Ausführung dieſes lange erwarteten Gedichts hinter der allgemein vorgefaßten Meinung zurückgeblieben war. Man kann indeß mit einem Heldengedicht ſcheitern, und doch ein ausgezeichneter Mann ſein; und wirklich hatte Gian Giorgio Triſſino genug in ſich, um jenen Ruf zu rechtfertigen, der ein ganzes Jahrhundert lang ihn in den erſten Rang unter den Italienern ſetzte. Geboren zu Vicenza im J. 1478 in einer angeſehenen Familie, wurde er für die Wiſſenſchaften und öffentlichen Angelegenheiten zugleich erzogen; er kam in einem Alter von vierundzwanzig Jahren nach Rom und lebte daſelbſt ſeit lange, als der Papſt Leo X., von ſeinen Talenten überraſcht, ihn zum Kaiſer Maximi-

lian als Geſandten ſchickte. Unter der Regierung Clemens VII. wurden ihm ebenfalls Geſandtſchaften an Carl V. und an die Republik Venedig übertragen; er wurde von Erſterm mit dem goldnen Vließ geziert. *) Mitten unter den öffentlichen Angelegenheiten beſchäftigte er ſich eifrig mit der Dichtkunſt und der Kunſt der Sprache. Er war reich, und da er eine lebhafte Neigung für die Baukunſt hatte, ſo bewog er Palladio, ihm ein Landhaus im beſten Styl zu Cricoli zu bauen. Häuslicher Kummer und beſonders ein Prozeß mit ſeinem Sohn vergifteten ſein Alter. Er ſtarb 1550 in einem Alter von zweiundſiebzig Jahren.

Den ſchönſten Anſpruch auf Ruhm giebt dem Triſſin ſeine Sophonisbe, die man als die erſte regelmäßige Tragödie ſeit der Erneuerung der Kunſt betrachtet, und die man mit noch beſſerem Recht als die letzte der Tragödien des Alterthums betrachten könnte; dergeſtalt iſt ſie nach den griechiſchen und vornemlich nach des Euripides Tragödien entworfen. Freilich fehlt ihm das Genie, das die Schöpfer des athenienſiſchen Theaters beſeelte; es fehlt ihm eine gehaltenere Würde in dem Charakter der Hauptperſonen. Aber mit einer ängſtlichen Nachahmung des Alterthums hat Triſſin hier eine wahre Innigkeit zu verbinden gewußt, und es gelang ihm, Thränen zu entlocken.

Sophonisbe, die Tochter Hasdrubals und Gemahlin des Syphax, Königs von Numidien, nachdem ſie früher ſeinem Nebenbuhler Maſiniſſa verſprochen worden, erfährt die Niederlage und Gefangennehmung ihres Gemals. Bald darauf kommt Maſiniſſa ſelbſt an der Spitze ſeines Heers in die Stadt; er findet die Königin umgeben von einem Chor von Frauen aus Cirta; Sophonisbe, von dem Chor un-

*) Es ſcheint, daß Carl V. ihm nur erlaubte, dieſe Decoration ſeinem Wappen beizufügen, ohne ihn in die Liſte der Ritter einzuſchreiben.

terſtützt, fleht Maſiniſſa an, ihr die Schmach zu erſparen, eine Gefangne der Römer zu ſein. Maſiniſſa, der zu erkennen gegeben, wie ſehr er von ihnen abhängig, und wie ſchwierig dieſe Gunſt ſei, giebt dennoch der Königin ſein Wort, ſie nie lebendig auszuliefern. Aber bald, indem zu gleicher Zeit ſeine alte Liebe erwacht, ſieht er die Schwierigkeit zunehmen, Sophonisben den Römern zu entziehn, die gewaltſam in die Stadt dringen; und ein Bothe kündigt ſeiner Seits dem Lälius an, daß er ſich mit ihr vermählt habe, damit ſie nicht ferner als Feindin möge betrachtet werden. Lälius wirft dem Maſiniſſa dieſe Vermählung, die ihn zum Bundesgenoſſen der größten Feinde Roms machen werde, lebhaft vor; andrer Seits giebt der gefangne Syphax Sophonisben ſein Unglück Schuld und freut ſich zu ſehen, daß ſein Feind ſich mit ihr vermählt habe, weil ſie nicht verfehlen werde, ihn in den Abgrund hinabzuziehn, worein er ſelbſt von ihr geſtürzt worden ſei. Maſiniſſa widerſteht mit Feſtigkeit dem Lälius und Cato, die in ſeiner Gemahlin die Sclavin Roms von ihm zurückfodern: aber als Scipio ſeiner Seits ihn drängt, wechſelweiſe Anſehn, Ueberredung und Zärtlichkeit anwendend, vermag Maſiniſſa nicht mehr ſich zu vertheidigen; er giebt nach und fodert als einzige Gunſt nichts weiter, als Sophonisben ſein Verſprechen halten zu dürfen, ſie nicht lebendig den Römern zu überliefern. Er ſchickt ihr durch einen Bothen ein ſilbernes Gefäß mit Gift, und läßt ihr ſagen, daß da er das erſte ſeiner beiden Verſprechen nicht habe erfüllen können, er ihr wenigſtens das zweite halte, und foderte ſie auf, wenn die Nothwendigkeit eintreten ſollte, ſich ſo zu betragen, wie es ihrem edeln Blute gezieme. Sophonisbe nimmt, nachdem ſie der Proſerpina geopfert, das Gift, und ſtirbt auf der Bühne in den Armen ihrer Schweſter und der Frauen von Cirta, aus denen der Chor beſteht. Maſiniſſa, der auf die Hoffnung ſie zu retten, nicht Verzicht geleiſtet hatte, und der damit umging, ſie

Nachts entführen zu laſſen, um ſie nach Carthago zu bringen, kehrt zu ſpät zurück, um ſeinen Plan auszuführen; aber er bringt wenigſtens ihren Sohn und ihre Schweſter in Sicherheit. Das Stück iſt nicht in Acte und Scenen getheilt, weil dieſe Eintheilung in den griechiſchen Stücken nicht Statt fand und erſt ſpäter hineingebracht worden iſt; aber der Chor, der ununterbrochen das Theater einnimmt, und ſich in die Unterredung miſcht, ſingt, wenn er allein bleibt, Oden oder lyriſche Stücke, welche die Handlung durch ebenſo viel Ruhepunkte theilen.

Es würde in der That leicht ſein, die Kritiken über dieſes in der Kindheit der Kunſt und der Unkunde des Theaters geſchriebne Stück zu vermehren. Ich will weder von der Expoſition, in welcher Sophonisbe ihrer Schweſter die Geſchichte von Carthago von Dido bis zum zweiten puniſchen Krieg erzählt, noch von der Unwahrſcheinlichkeit eines Frauenchors, der immer das Theater einnimmt, und vor den feindlichen Soldaten in dem Augenblick, wo ſie als Sieger in die Stadt dringen, nicht entflieht, noch von dem gänzlichen Mangel an Intereſſe in den Charakteren des Syphax, des Lälius, des Cato und ſelbſt des Scipio, noch von der Schwäche der Sophonisbe, die an dem Tage, wo ihr Gemal gefangen genommen wird, ſich mit ſeinem Feinde vermählt, noch endlich von der verächtlichen Rolle, die Maſiniſſa ſpielt, ſprechen: jeder wird dieſe Fehler leicht entdecken können, und daß man ſie nachahmen wird, iſt nicht zu fürchten; aber es iſt verdrießlich, daß man die griechiſchen Beiſpiele, die Triſſin auf der neuern Bühne gab, nicht beſſer benutzt hat.

Vor allem iſt ſein Chor durchaus im Geiſte und Charakter der Alten. Bei ihnen war das ganze Leben öffentlich; die Helden lebten mitten unter ihren Mitbürgern, die Fürſtinnen mitten unter ihren Frauen. Die Chöre, Vertraute und Tröſter der Unglücklichen, verſetzen uns in die alten Zeiten und alten Sitten. Wir können und dürfen

ſie nicht in Stücke einführen, deren Gegenſtand modern iſt; aber wenn wir ſie von den Stücken ausſchließen, die wir aus der alten Geſchichte und Mythologie ſchöpfen, um ſie durch Vertraute zu erſetzen, ſo geben wir den Griechen die Gewohnheiten und die Sprache unſres Zeitalters und unſrer Höfe.

Die Poeſie Triſſins iſt gleichfalls lobenswerth: er ſah die Griechen in ihren Meiſterwerken darauf hinarbeiten, daß die Tragödie etwas anders ſei als eine edle Unterhaltung, und ſie den Reichthum der mannichfaltigen Sylbenmaaße aufwenden, die ihre ſchöne Sprache für die verſchiednen Situationen, worein ſie ihre Perſonen verſetzten, darbot, bald ſich auf Jamben beſchränken, die der Beredſamkeit nur etwas mehr Numerus gaben, bald ſich zu den wohlklingendſten lyriſchen Strophen erheben; er ſah ſie den Schwung, den ſie ihrer Phantaſie gaben, auch dem Versmaaße anpaſſen, das ſie gebrauchten, ſie wechſelsweis als Redner oder Dichter ſprechen, und ſich in den lyriſchen Strophen bis zu den kühnſten Bildern erheben. Triſſin allein von ihren modernen Nachahmern hat dieſe Mannichfaltigkeit beibehalten. Die gewöhnliche Sprache ſeiner Helden iſt in reimloſen Verſen (versi sciolti); aber nach Maaßgabe der Leidenſchaften, die er ausdrücken will, erhebt er ſich zu den mannichfaltigſten Formen der Ode oder der Canzone; und durch dieſe poetiſchere Sprache macht er fühlbar, daß das Vergnügen des Theaters nicht durchaus in der Nachahmung der Natur, ſondern auch in dem idealen Schönen, in der poetiſchen Welt, die es an ihre Stelle ſetzt, beſtehe.

Endlich hat Triſſin, wie die Griechen, keine gemeine Liebesintrigue, ſondern eine große Staatsumwälzung behandelt: den Sturz eines alten Reichs und die öffentlichen Unglücksfälle einer Heldin, die mit dem Stolze des Throns die Geſinnungen und Tugenden einer Bürgerin von Carthago verband. Er hat dieſe Handlung weit mehr den Augen vergegenwärtigt als diejenigen, die nach ihm gekommen

ſind. Es finden ſich zwar viele von Bothen gemachte Erzählungen, und alle ſind zu lang; aber man ſieht Sophonisben die Nachricht von der Niederlage des Syphax und dem Untergange ſeines Reichs erwarten und empfangen; man ſieht ſie mit Maſiniſſa zuſammenkommen, ihn anflehen und ſein Verſprechen erhalten; man ſieht die gefangnen Numidier dem römiſchen Prätor vorgeführt werden; man ſieht Maſiniſſa dem Lälius und Cato widerſtehn, und dem Scipio nachgeben: endlich ſieht man Sophonisben auf dem Theater ſterben; aus dieſer Scene will ich ein Bruchſtück herſetzen, um Triſſins Talent zu rühren anſchaulich zu machen.

Sophonisbe, auf die Bühne geführt, nachdem ſie das Gift genommen, empfiehlt ſich dem Andenken der Frauen von Cirta und bittet Gott, daß ihr Tod zu ihrer Ruhe dienen möge; ſie ſagt dem geliebten Lichte der Sonne und dem lachenden Anblick der Erde Lebewohl; endlich wendet ſie ſich an ihre Schweſter Herminia, die ihr folgen und mit ihr ſterben will; ſie vertraut ihr ihren kaum zweijährigen Sohn und erhält von Herminien das Verſprechen, für ihn leben zu wollen

Soph. Sehr freut es mich, daß ich geneigt dich finde,
Willfährig mir zu ſein, jetzt ſterb' ich ruhig;
Du aber, meine Schweſter, nimm denn hier
Zuförderſt meinen Sohn aus meiner Hand.
Herm. O aus wie theurer Hand, wie theure Gabe!
Soph. Jetzt wirſt du ihm, ſtatt meiner, Mutter ſein.
Herm. Das werd' ich, weil er euch verlieren ſoll.
Soph. Mein Söhnlein, Söhnlein, da du meines Lebens
Zumeiſt bedürftig biſt, ſcheid' ich von dir.
Herm. Weh mir, wie werd' ich ſolchen Schmerz beſtehen?
Soph. Die Zeit allein erleichtert jeden Kummer.
Herm. Ach, noch verſtattet mir, mit euch zu gehn.
Soph. Genug, genug wohl iſts an meinem Tode.
Herm. O grauſames Geſchick, was raubſt du mir!
Soph. O meine Mutter, wie ſo fern ſeid ihr!
Hätt' ich nur Einmal mindeſtens gekonnt
In meinem Tod' euch ſehen und umarmen.

Herm. O glücklich, glücklich iſt ſie, daß ſie dieſen
Grauſamen Fall nicht ſieht; denn minder hart
Scheint uns das Uebel, wenn wir es nur hören.
Soph. O theurer Vater, o ihr ſüßen Brüder!
Wie lang' hab' ich euch nicht geſehn, und nimmer
Soll ich euch wiederſehn! Gott geb' euch Freude.
Herm. Welch großes, großes Gut verlieren ſie!
Soph. Geliebteſte Herminia, du allein
Biſt jetzt mir Vater, Bruder, Schweſter, Mutter.
Herm. Ich Aermſte, gält' ich nur für eins derſelben.
Soph. Jetzt fühl' ich wohl, daß mir die Kräfte ſchwinden
Allmählig, und daß ich von hinnen ſcheide.
Herm. O wie iſt für mich bitter dieſe Reiſe!
Soph. Was ſeh' ich da? Welch neuer Hauf' iſt das?
Herm. Ich Unglückſeelige! Was ſehet ihr!
Soph. So ſiehſt du ihn denn nicht, der mich entreißt?
Was thuſt du? Wohin führſt du? Ach ich weiß es:
Laß mich nur los, ich komme doch mit dir.
Herm. O welcher Jammer, welcher höchſte Schmerz!
Soph. Worüber klagſt du? Weißt du denn noch nicht,
Dem Tod' iſt, was geboren wird, geweiht.
Chor. Weh, dieſer Tod iſt allzuzeitig nur;
Ihr habt noch zwanzig Jahre nicht erreicht.
Soph. Ein Gut kann nimmer allzuzeitig kommen.
Herm. Welch grauſes Gut iſt das, ſo euch vernichtet!
Soph. Nähert euch mir, ich will mich auf euch ſtützen,
Denn Ohnmacht, fühl' ich, faßt mich, und ſchon tritt
Die ewig dunkle Nacht mir in das Auge.
Herm. Lehnt euch nur ganz an meinen Buſen an.
Soph. Mein Sohn, du haſt nun keine Mutter mehr;
Schon geht von dannen ſie; Gott ſei mit dir.
Herm. Weh, welche ſchmerzenvolle Kunde hör' ich,
Verlaſſet uns noch nicht, verlaßt uns nicht!
Soph. Ich kann nicht anders, bin ſchon auf dem Wege.
Herm. Erhebt zu ihm den Mund, daß er euch küſſe.
Chor. Blickt etwas auf ihn her.
Soph. Weh mir, ich kann nicht.
Chor. Gott geb' euch Frieden.
Soph. Ich ſcheid' hin. Lebt wohl. *)

---

*) *Sof.* Molto mi piace, che tu sia disposta
Di compiacermi, or morirò contenta;

Triſſin verfaßte auch eine Komödie in der antiken Gattung mit allen jenen Perſonen aus den Stücken des Terenz

---

Ma tu, sorella mia, primieramente
Prendi 'l mio figliolin de la mia mano.
Erm. O da che cara man, che caro dono!
Sof. Ora in vece di me gli sarai madre.
Erm. Così farò, poichè di voi fia privo.
Sof. O figlio, figlio, quando più bisogno
Hai de la vita mia, da te mi parto.
Erm. Oimè, come farò fra tanta doglia?
Sof. Il tempo suol fa lieve ogni dolore.
Erm. Deh lasciatemi ancor venir con voi.
Sof. Basta, ben basta de la morte mia.
Erm. O fortuna crudel, di che mi spogli!
Sof. O madre mia, quanto lontana siete!
Almen potuto avessi una sol volta
Vedervi ed abbracciar ne la mia morte.
Erm. Felice lei, felice, che non vede
Questo caso crudel; ch' assai men grave
Ci pare il mal, che solamente s'ode.
Sof. O caro padre, o dolci miei fratelli!
Quant' è, ch' io non vi viddi, nè più mai
V'aggio a vedere! Iddio vi faccia lieti.
Erm. O quanto, quanto ben perderann' ora!
Sof. Erminia mia, tu sola a questo tempo
Mi sei padre, fratel, sorella e madre.
Erm. Lassa, valessi pur per un di loro.
Sof. Or sento ben, che la virtù mi manca
A poco a poco, e tuttavia cammino.
Erm. Quanto amaro è per me questo viaggio!
Sof. Che veggio quì? Che nuova gente è questa?
Erm. Oimè infelice! Che vedete voi?
Sof. Non vedete voi questo, che mi tira?
Che fai? dove mi meni? Io so ben dove:
Lasciami pur, ch' io me ne vengo teco.
Erm. O che pietate, o che dolore estremo!
Sof. A che piangete? Non sapete ancora,
Che ciò, che nasce, a morte si destina?
Coro. Aimè, che questa è pur troppo per tempo,
Ch' ancor non siete nel vigesim' anno.

und ſelbſt mit Chören, welche die Alten, ihr Theater verbeſſernd, von dem Luſtſpiele ausgeſchloſſen hatten; ſie iſt betitelt I Simillimi; es ſind die ewigen Zwillinge, die man auf allen Theatern wiedererſcheinen ſieht. Er hinterließ noch viele Sonette und Canzonen, in denen er Petrarca nachahmte, die aber wenig werth ſind, unſre Neugierde zu erregen.

Ein Freund Triſſins, Giovanni Ruccellai, arbeitete mit nicht minderm Eifer und oft mit mehr Geſchmack dahin, die moderne Poeſie völlig claſſiſch zu machen und in alle Gattungen die reine Nachahmung der Alten zu bringen. Geboren zu Florenz im J. 1475 und verwandt mit dem Hauſe Medici, wurde er in Staatsgeſchäften angeſtellt und trat nach der Erhebung Leo's X zur päpſtlichen Würde in den geiſtlichen Stand, ohne jedoch weder von ihm noch von Clemens VII den Cardinalshut, auf den er Anſpruch machte, erlangen zu können. Er ſtarb im J. 1525 auf der Engelsburg, deren Gouverneur er war.

Sein beſtes Werk iſt ein didaktiſches Gedicht über die Bienen, von ungefähr funfzehnhundert Verſen, das ein

---

Sof. Il ben esser non può troppo per tempo.
Erm. Che duro ben è quel, che ci distrugge!
Sof. Accostatevi a me, voglio appoggiarmi,
Ch' io mi sento mancare; e già la notte
Tenebrosa ne vien negli occhi miei.
Erm. Appoggiatevi pur sopra 'l mio petto.
Sof. O figlio mio, tu non arai più madre:
Ella già se ne va; statti con Dio.
Erm. Oimè, che cosa dolorosa ascolto!
Non ci lasciate ancor, non ci lasciate!
Sof. I non posso far altro, e sono in via.
Erm. Alzate il viso a questo, che vi bascia.
Coro. Riguardatelo un poco.
Sof. Aimè, non posso.
Coro. Dio vi raccolga in pace.
Sof. Io vado. Addio.

beſonderes Intereſſe durch die wahre Zuneigung gewinnt, die Rucellai für ſie zu haben ſcheint. Es liegt etwas ſo Wahres in ſeiner Verehrung ihrer jungfräulichen Reinheit, in ſeiner Bewunderung ihrer regelmäßigen Regierung, daß er für ſie einnimmt, und daß alle ſeine Beſchreibungen dadurch mehr Leben und Wahrheit erhalten. *) Er gebraucht reimloſe Verſe, die aber viel Wohlklang und Anmuth haben. Die Bienen ſelbſt, die, wie man ſagt, die Nähe des Echo's ſcheuen, haben ihm die Anwendung des Reims verboten. Er ſagt am Anfang ſeines Gedichts: **)

*) Eine artige Stelle in Rucellai iſt ſeine Schilderung der Bürgerkriege der Bienen: er ſchließt mit Anweiſung der Mittel, wie man ihre Feindſeeligkeiten ſtillen kann.

Non indugiar, piglia un frondoso ramo,
E prestamente sopra quelle spargi
Minutissima pioggia, ove si truovi
Il mele infuso, o'l dolce umor de l'uva;
Che fatto questo subito vedrai
Non sol quetarsi il cieco ardor de l'ira,
Ma insieme unirsi allegre ambe le parti,
E l'una abbracciar l' altra, e con le labbra
Leccarsi l' ale, i piè, le braccia, il petto,
Ove il dolce sapor sentono sparso,
E tutte inebbriarsi di dolcezza.
Come quando nei Suizzeri si muove
Sedizione, e che si grida a l' arme;
Se qualche uom grave allor si leva in piede
E comincia a parlar con dolce lingua,
Mitiga i petti barbari i feroci,
E intanto fa portare ondanti vasi,
Pieni di dolci ed odorati vini;
Allora ognun le labbra e'l mento immerge
Ne le spumanti tazze, ognun con riso
S' abbraccia e bacia, e fanno e pace e tregua,
Inebbriati da l' umor de l' uva,
Che fa obbliar tutti i passati oltraggi.

**) Mentr' era per cantar i vostri doni
Con alte rime, o verginette caste,

Als ich in hohen Reimen eure Gaben
Beſingen wollt', ihr keuſchen Jungfräulein,
Ihr leichten Englein der beblumten Ufer,
Da mir, der bei der Morgenröthe Anbruch
Noch ſchlief, erſchien ein Chor von euerm Völkchen;
Und mit der Zunge, die den Honig ſammelt,
Entfeſſelten ſie deutlich dieſe Worte:
Du freundliches Gemüth . . . . . .
Verlaß den Reim und lauten Wiederhall;
Du weißt ja, daß das Ebenbild der Stimme,
Die aus den Felſen ruft, wo Echo wohnt,
Von je her feindlich unſerm Reich geweſen.

Als tragiſcher Dichter hat ſich Ruccellai beſonders bemüht, in die Fußtapfen ſeines Freundes Triſſino zu treten; aber er ſcheint mir dabei weit unter ihm geblieben zu ſein. Wir haben von Ruccellai zwei Stücke, ebenfalls in reimfreien Verſen mit Chören, und den griechiſchen Stücken in ihrer Anordnung ſo ähnlich, wie ein italieniſcher Gelehrter ſie zu machen vermochte zu einer Zeit, wo das Studium des Alterthums unter den wiſſenſchaftlichen Studien das erſte war. Das eine iſt betitelt Roſamunde, das andre Oreſt. Roſamunde, die Gemalin Alboins, des erſten Longobardenkönigs, die, um ihren Vater zu rächen, ihrem Gemal den Untergang bereitet, war ein neuer Gegenſtand für das Theater. Ruccellai hatte die Geſchichte ziemlich glücklich verändert, um Ereigniſſe, die eigentlich ein langer Zeitraum trennte, näher zu bringen, die Wirkungen genauer mit den Ur-

---

Vaghe angellette dell' erbose rive,
Preso dal sonno in sul spuntar dell' alba,
M' apparve un coro della vostra gente;
E dalla lingua, onde s'accoglie il mele,
Sciolsono in chiare voci este parole:
O spirito amico . . . . . .
Fuggi le rime, e'l rimbombar sonoro;
Tu sai pur, che l' immagin de la voce,
Che risponde dai sassi, ove Eco alberga,
Sempre nemica fu del nostro regno.

ſachen zu verbinden, und die Perſonen, die er auf die Bühne brachte, in frühere Verhältniſſe unter einander zu ſetzen. Aber ſeine Roſamunde iſt nur die Skizze zu einer Tragödie; die Situation wird ohne Entwicklung angegeben, die Leidenſchaften haben nicht die Zeit aufzukeimen, noch weniger, ſich zu zeigen, ſich den Zuſchauern mitzutheilen; Unterhaltungen, lange Reden nehmen den Platz ein, der ſtets der Handlung vorbehalten ſein ſollte, und die Gräßlichkeit der Charaktere und Ereigniſſe, die mehr erzählt als dargeſtellt werden, hindert alles Mitgefühl. Die andre Tragödie des Ruccellai iſt dem Euripides nachgeahmt, und Oreſt betitelt, obgleich der Gegenſtand derſelbe iſt, den man unter dem Namen Iphigenia in Taurien kennt. Aber die Hülfe des griechiſchen Dichters hat Ruccellai nicht emporgehalten; ſeinem Stücke fehlt faſt durchaus Intereſſe, Wahrſcheinlichkeit und beſonders Bewegung. Die italieniſchen Dramatiker des ſechzehnten Jahrhunderts ſcheinen ſich bemüht zu haben mehr die Fehler als die Schönheiten der Griechen zu copiren. Fand ſich auf den Theatern Athens irgend eine ungeſchickte Expoſition, irgend eine Erzählung von läſtiger Länge, ſo nehmen ſie gerade dieſe zum Muſter: man möchte ſagen, daß ſie ſich anheiſchig gemacht hätten, Euripides oder Sophokles auspochen zu laſſen, und daß ſie uns am Ende des Stücks erwarten, um uns zu ſagen: was dich gelangweilt hat, iſt antik. Euripides hatte den Fehler, Sittenſprüche und philoſophiſche Geſpräche zu häufen; aber jede ſeiner Maximen iſt gleichſam der Text zu einer Gloſſe des Ruccellai. Die Chöre, die der alte Dichter beſtimmt hatte, die Ideen und Gefühle, welche die Handlung erregt hatte, zu verallgemeinern, werden bei ſeinem italieniſchen Nachahmer der Behälter für jene platte Philoſophie, welcher der Gedanke nicht minder fremd bleibt als die Poeſie; das Erkennen Oreſts und Iphigeniens wird in dem Grade verzögert und erſchwert, daß man alle Geduld darüber verliert; kein Charakter iſt ausgeführt, kei-

ne Situation iſt ſo behandelt, daß die rühren könnte, und die Kataſtrophe, die Flucht Iphigeniens und der Griechen, hat nicht nur den Fehler, weder vorbereitet noch vorbedacht zu ſein, ſie erweckt ſogar Lachen ſtatt zu erſchüttern, weil Thoas, erſchreckt durch die Weiſſagungen der Prophetin und mit ſeiner ganzen Leibwache eingeſperrt, ſich anführen läßt, wie ein Vormund im Luſtſpiele.

Das alte italieniſche Theater beſteht aus einer ziemlich großen Menge von Stücken; aber die Pedanterei, die ihm das Daſein gab, raubte ihm ſchon in der Wiege alle Eigenthümlichkeit und alle Tiefe des Gefühls. Die Handlung, die Vergegenwärtigung, die der Dichter in der dramatiſchen Kunſt keinen Augenblick vernachläſſigen darf, werden hier immer aus dem Auge verloren, und Philoſophie oder Gelehrſamkeit an die Stelle der weſentlichen Regſamkeit der Scene geſetzt. Alamanni hat in ſeiner Antigone mehr Wahrheit und Innigkeit als Rucellai in ſeinem Oreſt, aber er hat auch den Sophokles mehr überſetzt als nachgeahmt. Sperone Speroni dei Alvarotti ſchrieb eine Tragödie von der Canace, der Tochter des Aeolus, die ihr Vater wegen einer blutſchänderiſchen Liebe grauſam beſtrafte; aber es iſt kaum die Skizze einer Tragödie, es iſt eine Unterredung von Hirten über gräßliche Ereigniſſe. Etwas mehr dramatiſches Talent iſt vielleicht in dem Oedip des Gian-Andrea di l'Anguillara, in der Jokaſte und Mariana des Ludovico Dolce, beſonders in der Orbecche des Giam-Battiſta Giraldi Cinthio von Ferrara. Dies letztere Stück, welches in dem Hauſe des Verfaſſers zu Ferrara im J. 1541 aufgeführt wurde, erregt und unterhält die Neugierde; in einigen Scenen erfüllt es ſogar die Seele des Zuſchauers mit Schrecken, Abſcheu und Mitleid. Aber Giraldi verfertigte ſeine Tragödien nach Romanen von ſeiner Erfindung, die weder Wahrheit noch Wahrſcheinlichkeit hatten; ſo ungeheuer der Gegenſtand der Orbecche iſt, ſo abgeſchmackt iſt er in der Arrenopia; und lange Reden von tödtlicher Froſtigkeit,

Geſprächen, wo gehandelt werden ſollte, vermeintliche lyriſche Chöre, die nur allgemeine in Reime gebrachte Ideen enthalten, entkräften das Intereſſe, ſobald es entſteht.

Auffallend iſt es, wie ſehr die Italiener den Spaniern in der dramatiſchen Erfindung nachſtehn, beſonders in dem Zeitraum ihres höchſten literariſchen Ruhms. Dieſe vermeintlichen Wiederherſteller des Theaters haben zwar alle Regeln des Ariſtoteles ſeit dem ſechzehnten Jahrhundert beobachtet und ſich nach der claſſiſchen Poetik ſogar eher bequemt, als ihre Geſetze für gültig erklärt wurden. Aber was hilft es, wenn ihnen das Leben fehlt. Nur mit einer unausſprechlichen Ermüdung kann man ihre Tragödien zu Ende leſen; es iſt eine Laſt, die man nicht zu erheben vermag, und man begreift die Geduld der Zuſchauer nicht, die zum Anhören dieſer langen Tiraden, dieſer matten, an die Stelle einer Handlung, die man ihren Augen entzog, geſetzten Geſpräche verurtheilt waren. Die ſpaniſchen Luſtſpiele dagegen, obgleich unförmlich in ihrer Verwebung und ungeordnet in ihrer Ausführung, feſſeln doch ſtets die Aufmerkſamkeit, die Neugierde, die Theilnahme. Man verſchiebt nur ungern das Weiterleſen, und doch ſind ſie nur für die Bühne gemacht, hier erlaubt das dramatiſche Leben dem Zuſchauer nicht, den Ereigniſſen fremd zu bleiben oder ſich zu zerſtreuen.

Selbſt die Namen der dramatiſchen Werke Italiens aus dem ſechzehnten Jahrhundert ſind kaum in dem Gedächtniſſe der Literatoren zurückgeblieben; aber die Nachwelt ſcheint das Andenken der lyriſchen und bukoliſchen Dichter mehr geachtet zu haben; mehrere haben ſelbſt, nachdem man aufgehört hat ihre Werke zu leſen, eine große Celebrität behalten. Dahin gehört unter andern Jacob Sannazar, geboren zu Neapel den 28ſten July 1458, geſtorben ebendaſelbſt gegen das Ende des Jahrs 1530, deſſen Grabmal, ganz in der Nähe von dem Grabmal Virgils, faſt durch den Ruhm deſſelben gewinnt. Er gehörte zu einer ausgezeichneten Familie; aber er erbte von ihr kein Vermögen, und

verdankte alles, was er beſaß, der Gunſt der Könige von Neapel. Er hatte frühzeitig durch ſein Talent für die griechiſchen und römiſchen Wiſſenſchaften aufmerkſam auf ſich gemacht; aber ſeine Liebe für eine gewiſſe Carmoſina Bonifazia, deren Geſchichte übrigens durchaus unbekannt iſt, bewog ihn in italieniſcher Sprache zu ſchreiben: er verherrlichte ſie in ſeiner Arcadia und in ſeinen Sonetten, und als der Tod ſie ihm entriß, entſagte er den italieniſchen Muſen, um nur noch in lateiniſcher Sprache zu ſchreiben: ſeit der Zeit ergab er ſich religiöſen Uebungen, die vorher in ſeinem Leben weniger Raum einnahmen. Die Könige von Neapel aus dem Hauſe Aragon, Ferdinand I., Alphons II. und Friedrich überhäuften ihn mit ihren Wohlthaten. Letzterer ſchenkte ihm die reizende Villa Mergolina, wo Sannazar ſich in der Verwirklichung ſeines Arcadiens und ſeiner ländlichen Träume gefiel. Aber die Kriege der Franzoſen und Spanier in dem Königreiche Neapel berührten, indem ſie ſeine Wohlthäter ſtürzten, auch ihn; treu dem Hauſe Aragon verkaufte er faſt ſeine ganze Habe, um das daraus gelöſ'te Geld Friedrichen zu geben, als dieſer vom Thron geſtürzte König als Geiſel nach Frankreich geführt wurde. Sannazar folgte ihm; er theilte ſein Exil von 1501 bis 1505; er drückte ihm die Augen zu und äußerte ſeine Zuneigung gegen ihn, und ſeinen Schmerz mit einem Feuer des Patriotismus und einem Muth, die ſeinem Charakter Ehre machen. Später wurde ſeine Villa Mergolina, wohin er zurückgekehrt war, von dem Heere des Prinzen von Oranien im Dienſte Carls V. geplündert und verwüſtet. Er brachte die letzten Jahre ſeines Lebens in einem Dorfe auf La Somma, einem der Gipfel des Veſuvs, zu. Eine Marquiſe Caſſandra mit der er in Verbindung ſtand, wohnte ebenfalls hier, aber eine Miglie entfernt, und der ſiebzigjährige Sannazar ließ keinen Tag vergehen, ohne ſie zu beſuchen. Er ſtarb zu Ende des Jahrs 1530, in einem Alter von zwei und ſiebzig Jahren.

Die Arcadia des Sannazar, woran ſein Ruf beſonders geknüpft iſt, wurde von ihm in ſeiner früheſten Jugend angefangen und im J. 1504, als er ſchon ſechsundvierzig Jahre alt war, herausgegeben. Eine Art von Schäferroman in Proſa und ohne Handlung dient dazu, zwölf romantiſche und ländliche Scenen und zwölf Eklogen zwiſchen arcadiſchen Schäfern mit einander zu verbinden. Jeder Theil beginnt mit einer kurzen Erzählung in zierlicher Proſa und ſchließt mit einer Ekloge in Verſen. In dem ſiebenten erſcheint Sannazar ſelbſt unter ſeinem Namen in Arcadien; er erzählt die erſten Großthaten ſeiner Familie, in welchen Ehren ſie in Neapel geſtanden, und wie die Liebe ihn gezwungen habe, ſich von dort zu verbannen. Mithin iſt das heidniſche Arcadien für Sannazar nichts anders als die poetiſche Welt zu ſeiner Zeit. Er kehrt in der zwölften Ekloge daraus zurück, wie aus einem Traum. Man kann dieſe Erfindung tadeln, aber die Ausführung iſt gefällig. Sannazar, beſeelt von Gefühlen der Zärtlichkeit und Liebe, fand in ſeinem Gemüth jene enthuſiaſtiſche Schwärmerei, die der Schäferpoeſie eigen iſt; die Empfindungen ſind, wie in allen Idyllen, zuweilen manierirt und leer, zuweilen auch voll Wahrheit und Feuer; die Gedanken, die Bilder, die Sprache ſind immer poetiſch; nur hat er zu oft in das Toſcaniſche lateiniſche Wörter aufgenommen, die hier noch nicht das Bürgerrecht erlangt hatten. Die Verſe, mit denen jede Ekloge beſchloſſen wird, ſind gewöhnlich in der lyriſchen Form der Canzonen. Die fünfte, auf das Grab eines jungen Hirten, kann dazu dienen, die italieniſche Schwermuth, die ganz in der Phantaſie beruht, mit der nordiſchen zu vergleichen, an welcher das Herz mehr Theil hat. *)

---

*) Hier ſind die erſten drei Strophen:

Ergaſto sovra la sepultura.

Alma beata e bella,
Che, da legami ſciolta,

Die Arcadia hat mehr als ſechzig Ausgaben erlebt; heutiges Tags leſen ſie wohl wenige; nichts iſt dem Geſchmack

---

Nuda salisti ne' superni chiostri,
Ove con la tua stella
Ti godi insieme accolta;
E lieta ivi, schernendo i pensier nostri,
Quasi un bel sol ti mostri
Tra li più chiari spirti;
E co i vertigi santi
Calchi le stelle erranti;
E tra pure fontane e sacri mirti
Pasci celesti greggi,
E i tuoi cari pastori indi correggi.

Altri monti, altri piani,
Altri boschetti e rivi
Vedi nel cielo e più novelli fiori;
Altri Fauni e Silvani,
Per luoghi dolci estivi,
Següir le Ninfe in più felici amori;
Tal fra soavi odori,
Dolce cantanto all' ombra
Tra Dafni e Melibeo
Siede il nostro Androgeo,
E di rara dolcezza il cielo ingombra;
Temprando gli elementi
Col suon de' nuovi inusitati accenti.

Quale la vite all' olmo
Ed agli armenti il toro,
E l' ondeggianti biade a lieti campi;
Tale la gloria e'l colmo
Fostù del nostro coro;
Ahi cruda morte! e chi fia che ne scampi,
Se con tue fiamme avvampi
Le più elevate cime?
Chi vedrà mai nel mondo
Pastor tanto giocondo,
Che cantando fra noi sì dolci rime
Sparga il bosco di fronde
E di bei rami induca ombra su l'onde?

unſrer Zeit mehr entgegengeſetzt, als die ſo oft fade Süßigkeit der Schäfergedichte. Sannazar ſchrieb außer ſehr ausgezeichneten lateiniſchen Gedichten, die er unter ſeinem academiſchen Namen Actius Syncerus herausgab, viele Sonette und Canzonen. Um auch denen, die nicht italieniſch verſtehn, eine Probe von den Gedanken und der Phantaſie eines berühmten Dichters zu geben, deſſen Name oft wiederholt wird und deſſen Werke wenig bekannt ſind, will ich ein einziges Sonett von ihm überſetzen, welches er der Gebieterin, die er ſo zärtlich geliebt und die er verloren hatte, in den Mund zu legen ſcheint. *)

Verlebt hab' ich mit dir der Jahre viele,
Mit welcher Liebe, weißt du, mein Gefährte,
Bis meinen Faden ernſt der Tod verſehrte
Und mich entnahm des Erdentrugs Gewühle.
Wenn ich im Himmelsſitz mich ſeelig fühle,
So ſchwör' ich, daß der Tod mir Luſt gewährte,
Wenn der Gedank' an dich mich nicht beſchwerte,
Den ich verließ, allein dem Schmerz zum Ziele.

*) Sonett LXX.

Vissa teco son io molti e molt' anni,
Con quale amor, tu'l saí, fido consorte,
Poi recise il mio fil la giusta morte,
E mi sottrasse alli mondani inganni.
Se lieta io godo nei beati scanni,
Ti giuro, che'l morir non mi fu forte,
Se non pensando alla tua cruda sorte,
E che sol ti lasciava in tanti affanni.
Ma la virtù, che'n te dal ciel riluce,
Al passar questo abisso oscuro e cieco,
Spero che ti sarà maestra e duce.
Non pianger più; ch' io sarò sempre teco;
E bella e viva al fin della tua luce
Venir vedrai me, e rimenarten meco.

Doch wird die Tugend, womit dich verſehen
Der Himmel, hoff' ich, dir bei deinem Schreiten
Voran durch jenen dunkeln Abgrund gehen.
Wehklage nicht; ſtets bin ich dir zur Seiten,
Und ſchön und lebend wirſt du nahn mich ſehen
An deiner Tage Ziel, dich heim zu leiten.

Eine neue Gattung der Poeſie begann in Italien mit Franceſco Berni; ſie hat ſeinen Namen behalten. Man nennt bei den Italienern bernesco jenen leichten und zierlichen Spott, von dem er das Beiſpiel gegeben hat und der ſich in allen ſeinen Schriften wiederfindet. Die Heiterkeit, womit er ernſthafte Ereigniſſe erzählt, die er ins Komiſche zieht, ohne gemein zu werden, iſt von ſeinen Landsleuten nicht mit dem Burlesken verwechſelt worden, dem ſie ſich nähert. Beſonders findet man in dem von Berni durch einen fröhlichern und freiern Vortrag umgearbeiteten verliebten Roland des Grafen Bojardo jene Aufgewecktheit, die ſich mit dem poetiſchen Geſchmack verträgt; ſeine übrigen Werke, vielleicht reicher an komiſchem Salz, gehen zu oft über das Maaß des Schicklichen hinaus. Franceſco Berni war gegen das Jahr 1490 zu Lamporecchio, einem Schloſſe zwiſchen Florenz und Piſtoja, geboren; man weiß von ſeiner Lebensgeſchichte nicht mehr, als was er ſelbſt davon in einem poſſirlichen Ton im LXVII. Geſang ſeines verliebten Rolands (in andern Ausgaben Buch III, Kap. VII) erzählt hat. Er ſtammte aus einer adlichen aber armen Familie; mit neunzehn Jahren kam er nach Rom, voll Vertrauen auf den Schutz des Cardinals Dovizio di Bibbiena, der ihm nie weder Gutes noch Böſes erwies. Nach dem Tode dieſes Prälaten trat er, da er ſich fortwährend in Noth befand, als Secretär in die apoſtoliſche Kanzlei. *)

*) Dieſe Strophen können zugleich dazu dienen, den Charakter und die Manier Berni's kennen zu lehren. Er erdichtet, daß der gute Geſell Florentin, unter deſſen Bild er ſich ſelbſt dar-

Hier hatte er freilich ſeinen Lebensunterhalt; aber er wurde mit Geſchäften überhäuft, zu deren völliger Kenntniß er

ſtellt, ſich unter den Rittern in dem Schloſſe des Lachens befinde, wo der Zauberer Argant den Rüdiger zurückhalten will.

Credeva il pover' uom di saper fare
Quello esercizio, e non ne sapea straccio;
Il padron non potè mai contentare,
E pur non uscì mai di quello impaccio;
Quanto peggio facea, più avea da fare;
Aveva sempre in seno e sotto il braccio,
Dietro e innanzi di lettere un fastello,
E scriveva, e stillavasi il cervello.

Quivi anche, o fusse la disgrazia, o'l poco
Merito suo, non ebbe troppo bene:
Certi beneficioli aveva loco
Nel paesel, che gli eran brighe e pene:
Or la tempesta, or l' acqua, ed or il foco
Or il diavol l'entrate gli ritiene;
E certe magre pensioni aveva,
Onde mai un quattrìn non riscoteva.

. . . .

Era forte collerico e sdegnoso,
Della lingua e del cor libero e sciolto;
Non era avaro, non ambizioso,
Era fedele ed amorevol molto:
Degli amici amator miracoloso,
Così anche chi in odio avea tolto
Odiava a guerra finita e mortale;
Ma più pronto er'a amar ch'a voler male.

Di persona era grande, magro e schietto,
Lunghe e sottil le gambe forte aveva,
E'l naso grande, e'l viso largo, e stretto
Lo spazio, che le ciglia divideva:
Concavo l' occhio avea azzurro e netto,
La barba folta quasi il nascondeva,
Se l' avesse portata, ma il padrone
Aveva con le barbe aspra questione.

nie gelangte; je weniger man mit ihm zufrieden war, deſto mehr hatte er zu thun; unter den Armen, im Buſen, in den Taſchen hatte er Packete von Briefen, zu deren Beantwortung er nie Zeit fand. Seine Einkünfte waren unbedeutend, und wenn er ſie in Empfang nehmen wollte, fand ſich immer, daß Hagelſchlag, Waſſer oder Feuer, oder der Teufel den ganzen reinen Ertrag hinweggerafft hatte. Seine Heiterkeit und die Verſe, die er declamirte, und ſeine Erzählungen machten ihn der Geſellſchaft angenehm; aber welche Neigung er auch für die Freiheit hatte, er blieb immer in der Abhängigkeit. Er hatte ſich durch ſeine Satiren Feinde gemacht; der erbittertſte von allen war der nur zu berühmte Pietro Aretino, den er ſeiner Seits auch nicht ſchonte. Dieſer Mann, welcher verſichert, daß ſein größtes Vergnügen darin beſtehe, im Bette zu liegen und nichts zu thun, hatte, wenn man dem öffentlichen Gerücht Glauben beimißt, einen tragiſchern Tod als ſeine Aufgewecktheit und ſeine Lebensart ihn durften erwarten laſſen. Als Freund des Cardinals Hippolyt und des Herzogs Aleſſandro dei Medici, welche Vettern waren, wurde er von

---

Nessun di servitù giammai si dolse,
Nè più ne fu nimico di costui,
E pure a consumarlo il diavol tolse,
Sempre il tenne fortuna in forza altrui,
Sempre che comandargli il padron volse,
Di non servirlo venne voglia a lui,
Voleva far da se, non comandato,
Com' un gli comandava, era spacciato.

Cacce, musiche, feste, suoni e balli,
Giochi, nessuna sorte di piacere
Troppo il movea, piacevangli i cavalli
Assai, ma si pasceva del vedere,
Che modo non avea da comperalli;
Onde il suo sommo bene era in giacere
Nudo, lungo, disteso, e'l suo diletto
Era non far mai nulla, e starsi in letto.

einem dieſer Fürſten angegangen, den andern zu vergiften; und da er es verweigerte, ſich mit dieſem Verbrechen zu beflecken, kam er ſelbſt wenige Tage nachher, im J. 1536, durch Gift um. In demſelben Jahre wurde der Cardinal Hippolyt wirklich von ſeinem Vetter vergiftet.

Berni hatte die Alten viel ſtudirt und verfertigte ſelbſt lateiniſche Verſe mit Eleganz; er hatte dadurch ſeinen Geſchmack geläutert und ſich an die Correctheit gewöhnt. Seine Scherze haben ſo viel Natur und komiſche Wahrheit, daß ſie den Enthuſiasmus begreiflich machen, womit noch heutiges Tags eine ganze Partei ihn als Muſter aufſtellt; aber unter ſeinen Händen wurde alles zur Thorheit; ſeine Satire war faſt immer perſönlich, und wenn er Lachen erregen wollte, hielt ihn keine Achtung gegen die Sitten und den Anſtand zurück. Sein verliebter Roland wird von den Italienern unter ihre Claſſiker gezählt. Mehr noch als Arioſt hat Berni geglaubt, das Ritterthum nur mit Spott behandeln zu dürfen; er hat das Werk Bojardo's nicht traveſtirt; es iſt derſelbe Roman, redlich, aber von einem Manne erzählt, der ſich des Lachens über die abgeſchmackten Dinge, die er uns berichtet, nicht enthalten kann. Die Verſification iſt ſorgfältig, der Witz mit vollen Händen ausgeſtreut; der Muthwille iſt ausgelaßner als im Arioſt, aber in Anſehung der Phantaſie, des Colorits, des Reichthums, alles deſſen, was die Poeſie ausmacht, können beide Bücher nicht mit einander verglichen werden.

Die übrigen Werke Berni's ſind ſatiriſche Sonette und Capitoli in Terze-rime, unter denen man das Lob der Peſt und Arioſts auszeichnet; ſie ſind mit hinreichendem Grund verboten worden.

Wenige Menſchen ſind im ſechzehnten Jahrhundert mehr bewundert worden, wenige Menſchen haben ihres Ruhms beſſer genoſſen als Pietro Bembo, geboren zu Venedig am 20ſten Mai 1470 in einer erlauchten Familie. Ein Freund aller Gelehrten, aller großen Dichter ſeiner

Zeit, war er der Liebhaber der berühmten Lucrezia Borgia, der Tochter Alexanders VI. und Gemahlin Alphons I., Herzogs von Ferrara; der Liebling der Päpſte Leo X. und Clemens VII., die ihn mit Ehrenzeichen, Penſionen und Pfründen überhäuften; ſeit 1529, dem Titel nach, Hiſtoriograph der Republik Venedig; endlich machte Paul III. ihn im J. 1539 zum Cardinal. Reichthümer, Ehrenbezeigungen, die rühmlichſten Geſchäfte ſuchten ihn und ſchienen ihn zu dem epicureiſchen Leben und den Liebſchaften hinzureißen, auf die das geiſtliche Kleid ihn nicht hatte verzichten laſſen. Er ſtarb endlich an den Folgen eines Unfalls, den er beim Reiten hatte, den 18ten Jan. 1547, in ſeinem ſieben und ſiebzigſten Lebensjahre, und nahm die Bewunderung ſeiner Zeit mit ſich, die ihn in den erſten Rang unter den claſſiſchen Schriftſtellern ſetzte. Dieſer große Ruhm hat ſeit der Zeit fortwährend ſich vermindert. Bembo, der aus beiden Sprachen, der lateiniſchen und toscaniſchen, das gründlichſte Studium gemacht hatte, und der mit der eleganteſten Reinheit die eine wie die andere ſchrieb, war ſein ganzes Leben hindurch zu ausſchließlich mit Worten beſchäftigt, als daß ſein Ruf ſich hätte in ſeinem Glanze erhalten können, ſeitdem das Lateiniſche nicht mehr mit demſelben Eifer betrieben wurde und der Gebrauch einige Veränderungen in das Toſcaniſche eingeführt hatte. Die Schreibart Bembo's, welche ſein Zeitalter bewunderte, erſcheint heutiges Tags geziert und mühſelig ausgearbeitet; man fühlt bei jeder Zeile die Nachahmung und nie die innere Bewegung. Die Tiefe der Gedanken, die Lebhaftigkeit der Phantaſie zeichnen ſie nicht aus. Er hat ſich dem Cicero im Lateiniſchen, dem Petrarca und Boccaccio in der italieniſchen Poeſie und Proſa an die Seite ſtellen wollen; aber wie groß auch ſeine Aehnlichkeit ſein mag, ein natürlicher Trieb wird immer das Original von den Copien unterſcheiden lehren und die bändereichen Schriften Bembo's finden wenig Leſer. Seine Geſchichte

von Venedig in zwölf Büchern, ſeine Briefe und ſeine Unterhaltungen über die italieniſche Sprache ſind die beſten ſeiner Werke in Proſa; ſein Canzoniere hält die Vergleichung mit dem Canzoniere des Petrarca aus; ſeine Unterhaltungen über die Liebe, die er Asolani betitelt und mit Verſen untermengt hat, nähern ſich dem Styl des Boccaccio in ſeinen Romanen. Die große Reinheit des Geſchmacks, auf die er Anſpruch machte, und die ſein Zeitalter an ihm anerkannte, hat ihn nicht immer gegen die Concetti und die Ziererei auf der Huth ſein gelehrt.*) Zuweilen findet man indeß bei ihm nicht nur Phantaſie, ſondern auch Innigkeit.**) Seine lateiniſchen

---

*) Zum Beiſpiel in dieſen Verſen Perottino's, im erſten Buche der Asolani S. 12.

Quand' io penso al martire,
  Amor, che tu mi dai gravoso e forte,
  Corro per girne a morte,
  Così sperando i miei danni finire.
Ma poi ch' io giungo al passo,
  Ch' è porto in questo mar d' ogni tormento,
  Tanto piacer ne sento,
  Che l' alma si rinforza ed io non passo.
Così il viver m' ancide,
  Così la morte mi ritorna in vita;
  O miseria infinita,
  Che l' uno apporta e l' altro non recide.

In einer andern Canzone beklagt er ſich über zwei entgegengeſetzte Qualen, über die Flammen der Liebe, die ihn brennen, und die Thränen, die ihn ertränken; und er endigt ſo:

  Chi vidde mai tal sorte
Tenersi in vita un uom con doppia morte.

**) Dieſe Strophe aus einer Canzone des Bembo, Asolani, Buch 1, S. 21. ſcheint mir dies doppelte Verdienſt zu haben:

  Qualor due fiere, in solitaria piaggia,
Girsen pascendo semplicette e snelle

Poeſien ſind geſchätzt; er behandelte die Sprachen mit ſo großer Leichtigkeit, daß er auch verſuchte, caſtilianiſche Verſe zu ſchreiben.*)

Daſſelbe Jahrhundert gab den Namen des Einzigen dem Bernardo Accolti, dem Aretiner, geboren vor 1466, der nach 1534 ſtarb. Sobald das Gerücht ſich verbreitete, daß er Verſe recitiren würde, ſchloß man die Läden, ſtrömte man in Haufen herbei, um ihn zu hören; er war umgeben von Prälaten vom ausgezeichnetſten Range, ein Corps von Schweizern begleitete ihn, und das ganze Auditorium war mit Fackeln erleuchtet. Aber wie Roſcoe bemerkt hat, fehlte nur eins, damit der Ruhm dieſes Dichters vollſtändig

---

Per l' erba verde scorgo di lontano,
Piangendo lor comincio, o lieta e saggia
Vita d' amanti, a voi nemiche stelle
Non fan vostro sperar fallace e vano.
Un bosco, un monte, un piano,
Un piacer, un desio, sempre vi tene;
Io de la donna mia quanto son lunge?
Deh! se pietà vi punge,
Date udienza insieme a le mie pene.
E'ntanto mi riscuoto, e veggio espresso,
Che per cercar altrui, perdo me stesso.

*) Zu dieſer Zeit brachte das Beiſpiel der Italiener eine Revolution in der ſpaniſchen Poeſie hervor; aber Bembo wählte für ſeine caſtilianiſchen Verſe, die ziemlich zahlreich ſind, den alten Nationalrhythmus; davon zeigt dieſes Villancico:

O muerte, que sueles ser
De todos mal recebida,
Agora puedes volver
Mil angustias en plazer
Con tu penosa venida.
Y puesto que tu herida
A sutil muerte condena,
No es dolor tan sen medida
El que da fin a la vida,
Como el que la tiene en pena.

ſei, daß nemlich ſeine Werke mit ihm untergegangen wären; ihre Schreibart iſt hart und mühſelig, die Bilder gezwungen, und der Geſchmack durch vorgefaßte Meinung verderbt. Man hat von ihm ein Luſtſpiel, La Virginia, in Oktaven und Terzinen, lyriſche Gedichte und Strambotti oder Epigramme.

Nicht gebührt es ſich neben dieſe verloſchenen Fackeln den berühmten Secretär der florentiniſchen Republik, den großen Nicolo Macchiavelli, zu ſtellen, deſſen Name nie Gefahr laufen wird, in Vergeſſenheit begraben zu werden. Der Ruhm kommt ihm als dem tiefſten Denker, dem beredteſten Geſchichtſchreiber, dem geſchickteſten Politiker zu, den Italien hervorgebracht hat; aber ein minder wünſchenswerther Ruhm hat ſeinen Namen an die verhaßten Grundſätze geknüpft, die er, vielleicht in redlicher Abſicht, in ſeiner Schrift vom Fürſten entwickelt hat; und ſein Name wird noch heutiges Tags jeder falſchen und treuloſen Staatskunſt beigelegt.

Macchiavelli war zu Florenz den 3ten Mai 1469 in einer Familie geboren, welche die erſten Aemter in der Republik inne gehabt hatte. Man kennt die Geſchichte ſeiner Jugend nicht; aber in einem Alter von dreißig Jahren trat er als Kanzler der Signorie in die öffentliche Laufbahn; und ſeitdem war er fortwährend in Staatsgeſchäften, beſonders bei Geſandtſchaften angeſtellt. Viermal wurde er von ſeiner Republik an den Hof von Frankreich, zweimal an den kaiſerlichen Hof, zweimal an den Hof von Rom geſandt. Unter ſeinen Geſandtſchaften an kleine Fürſten Italiens war die längſte die an Cäſar Borgia, den er in den entſcheidenden Augenblicken in der Nähe ſah, wo dieſer vornehme Böſewicht durch Verbrechen ſich emporſchwang, und deſſen hölliſche Politik er mit Muße ſtudiren konnte. Mitten unter dieſen ernſten Beſchäftigungen verließ ihn ſeine ſatiriſche Heiterkeit nicht, und in dieſem nemlichen Zeitraum verfaßte er ſeine Komödien, ſeine Novelle Belfa-

gor, Stanzen und Sonette, denen es nicht an poetiſchem Verdienſt fehlt. Er trug viel dazu bei, ſeine Republik zu beſtimmen, ihre Milizen zu bewaffnen und unter die Regimenter zu vertheilen, und er war ſtolzer auf dieſen Rath, der den Staat von dem Joche der Condottieri befreien ſollte, als auf ſeine Schriften. Die Partei, der er ſeine Erhebung in der florentiniſchen Republik verdankte, war die Partei der Freiheit, welche die Medici bekämpfte und ſie damals in der Verbannung zurückhielt. Als dieſelben im J. 1512 zurückberufen wurden, ward Macchiavelli aller ſeiner Aemter beraubt und aus ſeinem Vaterlande vertrieben. Er trat in eine Verſchwörung gegen die Uſurpatoren, welche entdeckt wurde; und er ward auf die Folter gebracht, ohne daß man durch fürchterliche Martern irgend ein Geſtändniß aus ihm herausbringen konnte, das ihn oder diejenigen, die ſich ſeiner Treue anvertraut, preisgegeben hätte. Leo X. gab ihm, als er Papſt geworden, die Freiheit wieder. In keiner ſeiner Schriften hat Macchiavelli ſeine Erbitterung über dieſe Barbarei beurkundet; er verſchloß ſie in die innerſte Tiefe ſeines Herzens; aber man begreift, daß die Folter ihn nicht die Fürſten lieben gelehrt hatte und daß er Gefallen daran finden mußte, ſie zu ſchildern, wie er ſie geſehen hatte, in einem Werke, worin er den Schein annahm, als ob er ihnen Unterricht gäbe. Er hatte ſein Amt verloren, als er über die Geſchichte und Politik mit jener tiefen Kenntniß des menſchlichen Herzens, die er in den Geſchäften erworben hatte, und mit jener Geläufigkeit die treuloſe Politik, die damals in Italien herrſchend war, in allen ihren Falten aufzuhellen, ſchrieb. Er widmete ſeine Schrift vom Fürſten nicht Lorenzo dem Prachtliebenden, wie Bouterweck durch einen ſeltſamen Anachronismus geſagt hat, ſondern Lorenzo, dem Herzoge von Urbino, dem hochmüthigen Uſurpator der florentiniſchen Freiheit und der Staaten ſeines Wohlthäters, des alten Herzogs von Urbino aus dem Hauſe Rovera. Dieſer Lorenzo glaubte in der That ſich als klug

zu zeigen, wenn er ein Betrüger, und als energiſch, wenn er grauſam war; und Macchiavell gab, indem er in ſeiner Abhandlung vom Fürſten anſchaulich machte, wie ein geſchickter Uſurpator, der durch kein einziges Prinzip der Moral zurückgehalten wird, ſeine Macht befeſtigen könne, dem Herzoge Lehren, die ſeiner Neigung entſprachen. Die wahre Abſicht Macchiavells kann indeß nicht geweſen ſein, einen Tyrannen, den er verabſcheuete, und gegen den er zuvor ſich verſchworen hatte, auf dem Thron zu befeſtigen; auch iſt es nicht viel wahrſcheinlicher, daß er ſich nur vorgenommen habe, dem Volke die Grundſätze der Tyrannei zu enthüllen, um ſie verhaßter zu machen; eine allgemeine Erfahrung lehrte ſie damals ganz Italien hinlänglich kennen; und dieſe hölliſche Politik, die Macchiavell in ein Syſtem brachte, war im ſechzehnten Jahrhundert die Politik aller Staaten. Es findet ſich vielmehr in ſeiner Art, ſie zu behandeln, eine allgemeine Bitterkeit gegen alle Menſchen, eine Verachtung des Menſchengeſchlechts, die ihn diejenige Sprache an daſſelbe richten läßt, zu der es ſich ſelbſt herabgewürdigt hat. Er ſpricht zu dem Intereſſe der Menſchen und ihren ſelbſtſüchtigen Berechnungen, weil ſie nicht mehr verdienen, daß man ſich an ihren Enthuſiasmus und an ihren moraliſchen Sinn wende. Er abſtrahirt in der Theorie von allem, wovon, wie er weiß, ſeine Zuhörer im Betragen abſtrahiren werden, und zeigt ihnen das Spiel der menſchlichen Leidenſchaften mit einer Energie und einer Klarheit, welche die Beredtſamkeit erſetzen.

Macchiavells Buch vom Fürſten iſt das allgemein bekannteſte, aber es iſt weder das gründlichſte noch das bedeutendſte von ſeinen politiſchen Werken. Seine drei Bücher Diſcorſi über die erſte Decas des Livius, worin er die erſten Urſachen von der Größe Roms und die Hinderniſſe, welche andere Nationen auf einer gleichen Laufbahn gehemmt haben, prüft, beweiſen einen ganz andern Umfang von Kenntniſſen, einen ganz andern Scharfſinn, die Menſchen

zu beurtheilen, und eine ganz andre Geiſteskraft, Ideen zu abſtrahiren und auf das Allgemeine anzuwenden. Alles was ſeit jener Zeit noch ſo Gründliches in irgend einer Sprache über die Politik geſchrieben worden, iſt aus dieſen erſten Betrachtungen Machiavells entſtanden, und da er in dieſem Werke viel offener ſeinem Ziele entgegengeht, da er nicht zu gleicher Zeit für einen Tyrannen und für ein freies Volk, ſondern für jeden Rechtſchaffnen, der über die Schickſale der Nationen nachdenken mag, ſchreibt: ſo iſt dieſes Buch viel moraliſcher, ohne im mindeſten weniger gründliche Anweiſungen zu enthalten, und iſt von Seiten der Kirche oder der Geſellſchaft nicht mit demſelben Anathema belegt worden, das einige Zeit nach dem Tode Machiavells ſein Buch vom Fürſten traf.

Noch ſchrieb Machiavell in dieſem Zeitraum ſeines Lebens ſeine dem Papſt Clemens VII. zugeeignete florentiniſche Geſchichte und lehrte Italien, die wahre hiſtoriſche Beredtſamkeit mit der Tiefe des Gedankens vereinigen. Er hat ſich weit weniger als ſeine Vorgänger auf derſelben Laufbahn an die Geſchichte der Kriegsbegebenheiten gehalten; aber die Geſchichte der Leidenſchaften und Unruhen des Volks iſt ein Meiſterwerk, und Machiavell hat durch dieſes große Muſter ſeiner Theorien ſeine Analyſe des menſchlichen Herzens vollendet. Er war von dem Papſt, dem er ſein Buch zueignete, aufs neue in Staatsgeſchäften gebraucht worden, und hatte den Auftrag, die Befeſtigungsarbeiten zu leiten, als der Tod ihn am 22ſten Juny 1527, drei Jahre vor dem Ende der florentiniſchen Republik, ſeinem Vaterlande entriß.

Machiavelli hätte ſich als komiſchen Schriftſteller berühmt machen können, wenn er nicht den Ruhm eines Staatskanzlers vorgezogen hätte. Er hat drei Luſtſpiele hinterlaſſen, die durch Neuheit der Intrigue, Kraft und Lebhaftigkeit des Dialogs und bewundernswürdige Wahrheit der Charaktere allem unendlich überlegen ſind, was

Italien vor ihm hervorgebracht hatte, vielleicht auch allem, was Italien ſeitdem hervorgebracht hat. Man erkennt, wenn man ſie lieſ't, das Talent des Meiſters, der ſie geſchaffen hat, die Höhe, von welcher der Verfaſſer die Menſchen beurtheilte, die er mit ſo viel Wahrheit ſchilderte, und ſeine tiefe Verachtung aller Falſchheit, aller Heuchelei, die er in ein ſo wahres Licht ſetzte. Beſonders werden zwei Mönche, ein Bruder Timoteo, der ſich in den beiden erſtern findet, und ein Bruder Alberico, die Hauptperſon des dritten, mit einer Lebendigkeit und Wahrheit dargeſtellt, die dem Verfaſſer des Tartuffe nichts zu erfinden übrig gelaſſen haben. Es iſt unangenehm, daß die öffentlichen Sitten damals zu einer ſo ſchaamloſen Freiheit auf dem Theater berechtigten, daß es nicht möglich iſt, auch nur die Analyſe dieſer Luſtſpiele zu geben. Seine Erzählung vom Belfagor oder dem Teufel, der ſich in die Hölle flüchtet, um einem böſen Weibe zu entgehn, iſt in alle Sprachen überſetzt worden; Lafontaine hat ſie nachgeahmt. Seine Gedichte ſind mehr durch die Kraft der Gedanken, als durch die Harmonie des Styls oder die Anmuth des Ausdrucks ausgezeichnet. Einige ſind verſifizirte Geſchichte, andre ſind ſatiriſche und zuweilen burleske Fragmente; aber der Scherz des Verfaſſers iſt faſt immer mit Galle gemiſcht. Machiavell lachte des Menſchengeſchlechts nur, indem er ihm ſeine Verachtung zeigte. So ſchrieb er für das Carneval Verſe, die von verſchiedenen Maskenhaufen recitirt werden ſollten; jede Quadrille hatte einen ihrem Charakter und ihrer Verkleidung angepaßten Geſang oder Ode. In den Straßen von Florenz ſah man hintereinander auf Triumphwagen verzweiflungsvolle Liebende, Damen, ſelige Geiſter, Einſiedler, Obſthändler und Charlatane erſcheinen. Eine Art von dramatiſcher Handlung verband ſie unter einander; aber Machiavell ließ Allen einen Chor von Teufeln vorangehn; und mich dünkt, man erkennt den Verfaſſer des Fürſten in dieſer bittern Art, eine

alljährliche Volksbeluſtigung einzuführen. Die erſten Strophen lauten: *)

Wir, vormals ſeelge Geiſter, ſind gefallen;
Ob unſrer Ungebühren
Geſtoßen aus des hohen Himmels Hallen;
Und müſſen wir nun führen
Die Herrſchaft eurer Erde;
Daß mehr hier ſei zu ſpüren
Als tief im Höllenſchlund Graus und Beſchwerde.
Und Hunger, Krieg und Blut, und Froſt und Gluthen
Verſtanden wir zu bringen
Allmählig über alle Menſchenbruten;
Wir kommen zu vollbringen
Bei euch die Faſchingfeier,
Weil von den böſen Dingen
Wir ſind und ſtets ſein werden die Verleiher.

Man wird vielleicht einige Beziehung zwiſchen Macchiavell und einem Mann dieſes Jahrhunderts finden, dem Pietro Aretino, deſſen Name eine ſchmähliche Berühmtheit erlangt hat. Diejenigen, die weder des Einen noch des Andern Werke kennen, nennen beide mit gleichem Abſcheu: den erſten, weil er politiſche Verbrechen gelehrt, den

*) Già fummo, or non siam più, spirti beati,
Per la superbia nostra
Dall' alto e sommo ciel tutti scacciati;
E'n questa terra vostra
Abbiam preso'l governo,
Perchè quì si dimostra
Confusione e duol più che'n inferno.
E fame e guerra, e sangue e ghiaccio e foco
Sopra ciascun mortale
Abbiam messo nel mondo a poco a poco
E in questo carnovale
Vegniamo a star con voi,
Perchè di ciascun male
Stati siamo e sarem principio noi.

zweiten, weil er mit Aufſehn Verruchtheit, Sittenloſigkeit und Nichtswürdigkeit geübt habe. Es läßt ſich aber zwiſchen dieſen beiden Männern gar keine Vergleichung anſtellen: Aretin iſt ein niederträchtiger Menſch; Macchiavell höchſtens ein verdammlicher Schriftſteller. Nichts deſto weniger ging die Macht des Geiſtes und die Verehrung der Poeſie im ſechzehnten Jahrhundert ſo weit, daß Carl V. und Franz I., und die größten Männer ihrer Zeit Aretin mit Beweiſen der Achtung und des Vertrauens überhäuften. Ein Freund Leo's X. und Clemens VII., wurde er dem Papſt Paul III. durch ſeinen Sohn, den Herzog von Parma, empfohlen, um den Cardinalshut zu empfangen; es fehlte wenig, daß er nicht bei dem Tode Pauls von deſſen Nachfolger, Julius III., damit geziert wurde. Er hat in einem ziemlich langen Leben, von 1492 bis 1557 eine ſehr große Menge von Werken verfaßt, die heutiges Tags kaum geleſen werden. Einige verdankten ihren Ruf ihrer äußerſten Zügelloſigkeit, andre der ſatiriſchen Bitterkeit, mit welcher er mächtige Feinde angreift; mehrere, deren Abfaſſung von den Fürſten theuer erkauft wurde, ſind mit den elendeſten und niedrigſten Schmeicheleien angefüllt; andre, in ziemlich großer Menge, ſind Werke der Andacht, welchen der aller Religion und aller Moral abgeneigte Verfaſſer bloß darum den Vorzug gab, weil ſie ihm mehr Geld eintrugen. Ungeachtet dieſer beſtändigen Ausſchweifung des Geiſtes und Herzens empfing Aretin von ſeinen Zeitgenoſſen den Beinamen des Göttlichen. Ausgerüſtet mit jeder Art von Unverſchämtheit, nahm er ſelbſt ihn an, wiederholte ihn, unterzeichnete ihn, wie man ſeinem Namen eine Herrſchaft oder ſeinem Wappen einen Zierath beifügt. Sein Leben iſt mit Schmach aller Art beſudelt; ſeine Feinde, die einen Mann an ſeiner Ehre nicht verletzen konnten, der keine zu haben eingeſtand, wurden früher als er der Stockſchläge müde, die ſie ihm geben ließen.

Einigemal zog Aretin ſich noch gefährlichere Angriffe zu. In Rom ſtach ein bologneſiſcher Edelmann mit dem Dolche nach ihm und lähmte ihn auf ſeine Lebenszeit. Peter Strozzi, Marſchall von Frankreich, gegen den er einige Satiren geſchrieben hatte, ließ ihm ſagen, daß er ihn, und wäre es in ſeinem Bette, umbringen laſſen werde; und der unglückliche Aretin verſchloß ſich in unausſprechlicher Angſt in ſeinem Hauſe, und lebte hier wie ein Gefangner, bis Strozzi Italien verlaſſen hatte. Tintoret, den er ebenfalls mit ſeiner gewohnten Heftigkeit angegriffen hatte, ſtellte ſich, da er ihm einſt nicht weit von ſeinem Hauſe begegnete, als wiſſe er von nichts, ſagte ihm, daß er ſchon lange gewünſcht habe, ihn zu mahlen, nöthigte ihn ins Haus, ließ ihn ſich ſetzen, und trat, plötzlich eine Piſtole ergreifend, mit drohender Miene vor ihn. „Ach Meiſter Jakob, rief der erſchrockene Dichter, was wollt ihr thun?" — „Euer Maaß nehmen," antwortete der Mahler ernſthaft. Und nachdem er ihn wirklich gemeſſen hatte, ſetzte er in demſelben Ton hinzu: „Ihr meßt nach meiner Piſtole vier und eine halbe." Dies geſagt, entließ er den Aretin, der ſich nicht zweimal dazu auffodern ließ. Er mußte in der That erwarten, entweder unter dem Dolch oder unter dem Stock zu ſterben; aber er war einem fröhlichern Tode beſtimmt. Er hatte Schweſtern, die zu Venedig ein ebenſo zügelloſes Leben führten wie er; man erzählte ihm eines Tags einige ihrer galanten Abentheuer; er fand ſie ſo luſtig, daß er ſich, laut lachend, in den Stuhl zurückwarf; der Stuhl fiel um, er ſchlug mit dem Kopf auf den Boden und ſtarb augenblicklich mitten unter den Zuckungen des Lachens. Er war fünf und ſechzig Jahre alt.

Die dramatiſchen Werke Aretins ſind die einzigen, die zur Förderung der Wiſſenſchaften in Italien mögen beigetragen haben; aber man muß auch zugeſtehn, daß ſie zuweilen ungemein pikant ſind, und daß man, trotz alles Wi-

derwillens, den der Charakter ihres Verfaſſers einflößt, trotz der Frechheit, mit welcher er ſich in dieſen Luſtſpielen ſelbſt über die Geſetze des Anſtandes, wenn er von Andern, und über die Geſetze der Beſcheidenheit, wenn er von ſich ſelbſt ſpricht, hinwegſetzt; trotz grober Fehler in der Haltung, und eines faſt durchgängigen Mangels an Intereſſe in allen Charakteren, an Klarheit in der Intrigue, und an Bewegung in der Handlung, doch noch in dieſen Luſtſpielen ein wahres dramatiſches Talent, eine Originalität und oft eine Aufgewecktheit findet, die in dem alten italieniſchen Theater ſehr ſelten ſind. Aretin verdankte vielleicht großentheils ſeinen Werth der Entfernung von aller Nachahmung. Er hat nicht die griechiſchen und lateiniſchen Muſter vor Augen, ſondern allein die menſchliche Natur, die er mit allen ihren Laſtern, ihrer ganzen Mißgeſtalt in einem verderbten Zeitalter erblickt; und gerade weil er nur an ſeine Zeit denkt, wie Ariſtophanes nur an die ſeinige dachte, gleicht er dem athenienſiſchen Komiker mehr als diejenigen, die ihn zum Muſter genommen haben. In ſeinen Komödien ſpielt Aretin unaufhörlich auf Localumſtände an, er mahlt ohne Schonung die Laſter der Großen wie des Volks in demſelben Augenblick, wo er ſeine Satiren oft mit den niedrigſten Schmeicheleien durchwebt, um ſich den Schutz der Mächtigen zu verſchaffen oder um ihnen die Valuta für das Geld zu entrichten, das er von ihnen empfangen hat; das Gemälde im Ganzen ſtellt immer die allgemeine Zügelloſigkeit der Sitten, den Umſturz aller Grundſätze mit einer Lebhaftigkeit des Colorits dar, die, wie man fühlt, aus der Wahrheit entſpringt. Kein Buch vielleicht läßt dieſe Hintanſetzung aller Moral, aller Ehre, aller Tugend, welche das ſechzehnte Jahrhundert auszeichnete, beſſer erkennen. Dieſes in ſo hohem literariſchen Ruhm glänzende Jahrhundert bereitete jedoch den Untergang des Geſchmacks, des Genie's, des Nachdenkens und der Phantaſie vor, indem es alles, was

Italien von ſeinen alten Geſetzen noch erhalten hatte, umſtürzte.

Da wir genöthigt ſind, viele ausgezeichnete Namen zu übergehn, um die Leſer nicht durch eine zu trockne Aufzählung zu ermüden: ſo wollen wir dieſes Verzeichniß mit einer kurzen Notiz, über Theophilo Folengi, bekannter unter dem Namen Merlin Coccajo, beſchließen. Er war der Erfinder der macaroniſchen Poeſie, einer Gattung, die eben ſo ſehr unter der burlesken, als die berneskiſche über derſelben ſteht. Man kann nicht wohl ſagen, ob dieſe Gedichte italieniſch oder lateiniſch ſind; es ſind die gemeinſten, die niedrigſten Worte und Phraſen der italieniſchen Mundart; aber die Endungen ſind lateiniſch, ſo auch das Versmaaß, und der Spaß beſteht darin, einer ſchon burlesken Compoſition und Ideenreihe die Sprache und die Ungereimtheiten eines unwiſſenden Schülers zu leihen. Dergleichen mit vieler Laune, aber oft mit höchſt geſchmackloſen Scherzen durchgeführte Albernheiten fanden vielen Beifall. Merlin Coccajo hat Nachahmer gehabt; man hat macaroniſche Verſe geſchrieben, die halb lateiniſch und halb franzöſiſch ſind, wie die ſeinigen aus dem Lateiniſchen und Italieniſchen beſtehn, und die ganze Doctorpromotion in dem Malade imaginaire iſt in macaroniſcher Sprache. Folengi, geboren im Mantuaniſchen, war ein Benedictinermönch; aber er entwich aus ſeinem Kloſter, um ſeiner Geliebten zu folgen. Als nach elf Jahren eines regelloſen Lebens der Bruder Theophilo Folengi im J. 1526 in ſein Kloſter zurückkehrte, ſuchte er ſich durch religiöſe Gedichte Verzeihung für ſeine Verirrungen auszuwirken; in einem unter andern, in Ottave-rime, auf das Leben Chriſti findet man Schwung und Eleganz. Man hat ſie in mehrern Stellen der macaroniſchen Poeſie gefunden, aber man braucht Muth, um ſie hier aufzuſuchen.

Wir wollen nicht von Balthaſar Caſtiglione ſprechen,

dem berühmten Verfaſſer des Cortegiano, der in ſeinen Verſen Anmuth und Innigkeit zeigt, noch von Franceſco Maria Molza von Modena, der ſein Leben der Liebe widmete (1498 bis 1544), und den mehrere Kritiker in den erſten Rang unter den lyriſchen Dichtern dieſes Jahrhunderts geſetzt haben; noch von Giovanni Mauro, einem burlesken Dichter, Berni's Freund und Nachahmer; noch von Nicolo Franco, der, nachdem er Aretin's Schule beſucht hatte, gegen denſelben loszog, aber dabei mit nicht geringerer Frechheit als ſein Nebenbuhler ſowohl die Regierung als die öffentlichen Sitten angriff; ſo daß Papſt Pius V., um den Pasquinaden ein Ende zu machen, ihn im J. 1569 hängen ließ. Wir wollen eben ſo wenig von den lateiniſchen Dichtern dieſes Zeitraums ſprechen, von Sadolet, Fracaſtor, Pontanus, Vida, welche alle, durch Reinheit der Sprache, Zierlichkeit des Geſchmacks, oft ſogar durch claſſiſche Erfindung, den Schriftſtellern des Alterthums, welche ſie zu Muſtern genommen hatten, nahe gekommen ſind. Die meiſten haben didaktiſche Gedichte geſchrieben, und dieſe Dichtungsart ſcheint allerdings beſſer als irgend eine andre denen zuzuſagen, die ihre Begeiſterung ſtets beſtimmten Regeln unterwarfen, und die, indem ſie ein Volk und eine Literatur, welche mit ihren Gefühlen nicht in Uebereinſtimmung ſein konnten, in's Leben zurückführen wollten, in der Poeſie mehr die Form als das Weſen berückſichtigten. Wir wollen auch nicht von einigen Hiſtorikern ſprechen, die ſich zu dieſer Zeit auszeichneten, von Giovio, Nardi, Nerli, noch auch von dem berühmteren und allgemeiner geleſenen Franceſco Guicciardini, deſſen Geſchichte noch heutiges Tags als ein Lehrbuch der Politik und als ein Muſter geiſtreicher Kritik angeführt wird. In dieſen Werken iſt das literariſche Verdienſt, das Verdienſt des Ausdrucks, nur untergeordnet: nach der Tiefe der Gedanken und nach der Wahrhaftigkeit beſtimmt man den Rang der Geſchicht-

ſchreiber; und um ein Urtheil über Guicciardini zu fällen, müßten wir durchaus die Gränzen überſchreiten, die wir uns bei einem ſchon an und für ſich hinlänglich weitläuftigen Gegenſtande vorgezeichnet haben.

Aber wir wollen dieſe Ueberſicht der italieniſchen Literatur im ſechzehnten Jahrhundert mit einigen Bemerkungen über die Fortſchritte des komiſchen Theaters beſchließen. Dieſes zu Anfang des Jahrhunderts entſtandene Theater hatte ſich, wo nicht vervollkommnet, wenigſtens ſehr ſchnell ausgebreitet. Die erſten Luſtſpiele waren faſt pedantiſche Nachahmungen des lateiniſchen Luſtſpiels geweſen; man hatte ſie auf Koſten der Höfe vor Gelehrten aufgeführt; aber nach ſehr kurzer Zeit, wiewohl man nicht weiß in welchem Zeitpunkt, bemächtigten ſich Geſellſchaften, welche Geld nahmen, dieſer Komödien, und ſpielten ſie vor einem Publicum, das ſeine Plätze bezahlte. Von nun an bekam der Geſchmack dieſes Publicums eine größere Wichtigkeit für die Schauſpieler und für die Schriftſteller; es war nicht mehr hinreichend, daß ein Stück mit den Regeln übereinſtimmte, welche die Kritiker aus den Alten geſchöpft zu haben behaupteten; es mußte auch beluſtigen oder intereſſiren. Macchiavelli und Pietro Aretino hatten gezeigt, wie durch die Schilderung der neuern Sitten und Laſter Lachen erweckt werden könne; man hatte ſich vom Terenz entfernt, ohne darum weniger luſtig zu ſein, und eine Menge von Schriftſtellern unternahm es mit geringern Studien das Publicum zu kurzweilen. Der ausgezeichnetſte unter ihnen war Antonio Maria Graſſini von Florenz, mit dem Zunamen il Lasca (der Name eines Fiſches), der ſich bemühte, dem Theater ſeines Volkes einen durchaus nationalen Geſchmack, durchaus nationale Sitten und Regeln zu geben, und der ſowohl die Pedanten als die Nachahmer Petrarca's lächerlich machte; erſtere wegen ihrer ſteifen und ſchwerfälligen Nachahmung des Alterthums, letztere wegen ihrer platoniſchen

Liebe, der Anbetung ihrer Schönen, und der Liebeslitaneien, die alle lyriſchen Poeſien gleich fade und erkünſtelt machten. In Laſca's Fußtapfen ſah man eine große Menge komiſcher Schriftſteller treten: einen Giambattiſta Gelli, einen Angelo Firenzuola, einen Franceſco d'Ambra, einen Salviati, Caro und noch Andre. Leonzio Allacci zählt in ſeiner Dramaturgie mehr als tauſend Luſtſpiele, die in Italien im ſechzehnten Jahrhundert geſchrieben, und Riccoboni verſichert, daß vom Jahre 1500 bis zum Jahre 1736 mehr als fünftauſend gedruckt wurden. Aber unter dieſer ungeheuern Anzahl von Schriftſtellern beſitzt Italien nicht einen einzigen großen Komiker. Wenn man mit Recht den Frühern zu viel Pedanterei vorgeworfen hatte, ſo kann man denen, die nach ihnen kamen, mit noch mehrerm Rechte zu viel Nachläſſigkeit und Unwiſſenheit vorwerfen. Zufrieden, das gemeine Volk durch niedrige und grobe Späße zum Lachen zu bringen, thaten ſie durchaus Verzicht auf die Kunſt eine Intrigue durchzuführen und zu entwickeln, und mit Wahrheit die Charaktere zu mahlen.

Dieſe ſo zahlreichen und ſo mittelmäßigen Luſtſpiele entſtanden faſt alle in dem Schooß der Academien und wurden von ihnen aufgeführt. Italien hatte ſich in dieſem Jahrhundert mit literariſchen Geſellſchaften angefüllt, die den Titel Academien annahmen und ſich zugleich phantaſtiſche und lächerliche Namen gaben. Unter den Geiſtesübungen war die Verfertigung und Aufführung von Luſtſpielen, um das Theater der Alten zu erneuern, einer der erſten Gegenſtände der gelehrten Geſellſchaften geweſen; dies zu erreichen, war man am meiſten bemüht; und da das Komödieſpielen zugleich Vergnügen und Vortheil gewährte, ſo gab es keine noch ſo kleine Stadt, wo ſich nicht eine Academie bildete, deren einziges Geſchäft es war, für Geld Schauſpiele zu geben. Auf dieſe Weiſe muß man die ſo ungemeine

und ſo ſchnelle Vervielfältigung der Academien erklären, die uns in allen Beziehungen auf Italien auffällt, und deren Zweck mir doch niemand gemuthmaßt zu haben ſcheint. Noch heutiges Tages gehören beinahe alle Theater Italiens Academien an; der Titel und die Rechte eines Academikers gehen von den Vätern auf die Kinder über oder werden auch wohl verkauft: wenn ſie ſelbſt zu ſpielen aufgehört haben, vermiethen ſie ihre Theater an herumziehende Hiſtrionen, und man wundert ſich heutiges Tags nicht mehr daß ein durchaus literariſcher Titel einer dem Vergnügen und Gewinn beſtimmten Geſellſchaft gegeben wird.

Dieſe herumziehenden Schauſpieler, welche allein heutiges Tags die Theater Italiens einnehmen, entſtanden auch im ſechzehnten Jahrhundert, aber auf eine dunkle Weiſe, wovon die Literärgeſchichte nichts angiebt. Offenbar ſuchten Taſchenſpieler und Marktſchreier auf ihrem Fuhrwerk etwas längere Poſſenſpiele darzuſtellen; und was anfänglich nur ein improviſirter Dialog zwiſchen einem Charlatan und ſeinem Gevatter geweſen war, gewann nach und nach die Geſtalt eines kleinen Luſtſpiels. Man ſchrieb die Stücke nicht vorher nieder, ſondern ein beſtimmter Charakter und zu gleicher Zeit ein beſonderes Vaterland und eine Provinzialſprache waren jedem Schauſpieler zugetheilt; ſo wurden die Masken des Pantalon, des Doctors, des Harlekin, des Brighella erfunden, welche, da ſie immer denſelben Charakter behielten, leichter aus dem Stegreif gegeben werden konnten. Wir werden auf dieſe improviſirten Luſtſpiele, welche man Comedie dell' Arte benannte, und auf die der italieniſchen Bühne eignen Masken zurückkommen, wenn wir den Zeitpunkt erreicht haben werden, wo ſie mehr Einfluß auf den Nationalgeſchmack ausübten. Ihre erſte literariſche Erſcheinung wird durch die Poſſenſpiele in paduaniſcher Mundart bezeichnet, die Angelo Beolco Ruzzante von Padua

im J. 1530 herausgab. *) Es gebührte ſich, wenigſtens mit einem Worte an den Anfang des Daſeins des Pantalon und Harlekin zu erinnern, denen man drei Jahrhunderte lang unerſchöpfliche Späße verdankt hat.

---

*) Man iſt vielleicht neugierig, eine Probe dieſer alten Harlekinaden in ihrer bizarren Sprache zu ſehn.

(Il Tascho, Atto I.)

Siton. An frello stetu chi?

Daldura. Se a stesse chi, critu que andera via con a vago?

Sit. No, a digo, se ti e chi, via?

Dald. A no son za oltra' l mare, siando chi.

Sit. Favella un puo con mi.

Dald. Ste vuo que a favella mi, tasi ti.

Sit. Haristu vezu un certo huomo, rizzo, griso, con una mala ciera, el naso rebeccò in sù, con le mascelle grande, color fumegaizzo, barba chiara, e guardaura scura?

Dald. E lo me stò apiccò questu? al pora sier vezu su una forca.

Sit. El la mierita ben.

Dald. El no passerae de chì via, que'l no ghe va per sta via, nome chi se và a insantare a Roma.

Sit. A ponto là se spazia la so mercandaria.

Dald. Que elo mercadante da perdoni o da giubilei questu?

Sit. A dighe de femene, e si ne mena via una. Etc.

Sechzehntes Kapitel.

Verfall der italieniſchen Literatur im ſiebzehnten Jahrhundert (Seicentisti.) *)

Die Ereigniſſe, welche das Schickſal der Völker umwälzen, ſind von größerer Eile beflügelt als das Leben der Einzelnen, und ein Volk kann alles verlieren, was ſeinen Charakter, ſeine Energie und ſeinen Ruhm ausmachte, ohne daß die edeln Leidenſchaften, die nichts in ihm mehr erwecken kann, ſchon ganz in den Bürgern, aus denen es beſteht, erloſchen wären. Diejenigen, die in ihrer erſten Jugend die glücklichen Keime von Talent und Genie empfangen haben, welche ihnen günſtige Umſtände einpflanzten, werden ſie nicht erſticken, wenn auch allgemeine Unglücksfälle ihrem Vaterlande ſeine Unabhängigkeit rauben oder in dem Volke die Liebe zu dem, was ausgezeichnet iſt, austilgen. Man hat oft Männer zum höchſten Ziele des literariſchen Ruhms gelangen ſehn zu derſelben Zeit, wo der Verfall aller politiſchen Einrichtungen den Ruhm verleiden und Abneigung gegen alle Geiſtesentwicklung einflößen zu

*) Die Italiener nennen das ſiebzehnte Jahrhundert mille seicento oder seicento und die Schriftſteller dieſes Jahrhunderts Seicentisti.

müſſen ſchien. So geſchah es, daß troz der unſeligen Revolutionen, welche in den letzten Jahren des funfzehnten Jahrhunderts in Italien ihren Anfang nahmen, das ſechzehnte zu derſelben Zeit eine größere Anzahl ausgezeichneter Männer hervorbrachte, als irgend ein gleicher Zeitraum vielleicht bei irgend einem Volke. Hätten die öffentlichen Widerwärtigkeiten ein Ende genommen; wäre Italien nach funfzig Jahren des Kriegs ungefähr zu dem Zuſtande, worin es ſich am Schluß des funfzehnten Jahrhunderts befand, zurückgekehrt: ſo würde die Fortpflanzung aller ſchönen Künſte und aller Gattungen geiſtiger Cultur von dieſen großen Männern aufrecht erhalten worden ſein; ungeachtet der Unfälle und der Unterdrückung eines halben Jahrhunderts würde ſie ſich mit Kraft aus ihrer Verſunkenheit erhoben haben, und man hätte kaum eine Lücke in der Geſchichte des menſchlichen Geiſtes wahrgenommen. Aber die Bedrängniſſe zu Anfang des ſechzehnten Jahrhunderts waren den Wiſſenſchaften noch minder verderblich als die Todesruhe, welche darauf eintrat. Eine allgemeine, ſyſtematiſche und regelmäßige Unterdrückung folgte den Gewaltthätigkeiten des Kriegs, und das erſchöpfte Italien brachte hundert und funfzig Jahre hindurch nur noch froſtige und elende Nachahmer hervor, die ohne Begeiſterung ſich in den Fußtapfen ihrer Vorgänger hinſchleppten, oder leerſchimmernde und anmaßende Geiſter, welche Schwulſt für Größe, Gegenſätze für Beredſamkeit, und Spiele des Witzes für Licht und Glanz nahmen. Es war die Herrſchaft des ſchlechten Geſchmacks, der ſich bemühte, die Unfruchtbarkeit zu bemänteln; ſie dauerte von der Einkerkerung des Taſſo (1580) bis zu der Zeit, wo Metaſtaſio zur Reife ſeines Talents gelangte (1730).

Die Regierungen Carls des Fünften und Philipps des Zweiten ſcheinen der glänzendſte Zeitraum des menſch-

lichen Geiſtes in der Laufbahn der Wiſſenſchaften und Künſte zu ſein, und doch war dies die unſelige Periode wo dem Verſtande Feſſeln angelegt wurden, und wo das von Schranken aufgehaltene Genie, da es nicht weiter vorwärts ſchreiten konnte, ſchnell zurückſank. Dieſe Monarchen erndteten die Früchte der Arbeiten ihrer Vorgänger, aber ſie ſtreuten ihrer Seits keine Saat in die Erde, und da die menſchliche Erndte ein halbes Jahrhundert auf ſich warten läßt, ſo wurden alle Provinzen, über welche ihre Herrſchaft ſich erſtreckte, nach dieſem Zeitpunkt unergiebig. Es würde nicht leicht ſein, in wenig Worten die mißtrauiſche und zugleich kraftloſe Regierung der drei Philippe von Spanien (Philipps II., III. und IV.) zu ſchildern, die faſt die Hälfte von Italien, das Mailändiſche, Neapel, Sicilien und Sardinien in voller Souveränetät beſaßen, und eine faſt eben ſo unbeſchränkte Gewalt über die Staaten des Papſtes und der Herzoge Italiens, die ihren Schutz angerufen hatten, ausübten. Ungeheuere, ungleich und widerſinnig vertheilte Brandſchatzungen hatten den Handel zerſtört, das Land verwüſtet und entvölkert; noch weit drückendere Erpreſſungen bereicherten einige Statthalter, durchdrangen aber zugleich das Volk mit einem Gefühl der Verachtung und des Haſſes gegen eine ſo blinde und ſo ungerechte Regierung. Das Syſtem eines ewigen Kriegs, worin der Hof von Madrid ſo lange beharrte, als das Haus Oeſtreich in Spanien herrſchte, erſchöpfte dieſe reichen Provinzen an Menſchen und Geld, und ließ ſie zugleich den jährlichen Plünderungen der Türken, den Einfällen der Franzoſen, dem ſtillen Kriege der Piemonteſer und dem Aufenthalt der ſpaniſchen und deutſchen Truppen, der noch verderblicher war als der Aufenthalt der Feinde, preisgeben. Jeder Aufflug des Geiſtes wurde als ein Angriff auf die Regierung betrachtet; alle Schreib- und Preßfreiheit war den Unterthanen geraubt; alle öffentli-

chen Diſcuſſionen und Berathungen waren verboten; nicht allein der Buchhandel war in harte Feſſeln gelegt, jeder Privatmann, der verbotene Bücher beſaß, war den ſchärfſten bürgerlichen und religiöſen Strafen ausgeſetzt; denn die Regierung hatte, um eine ſtrengere Polizei zu üben und ſie über die Geiſter auszudehnen, die Inquiſition zu Hülfe genommen und daraus eine treue Wächterin für jede Art des Deſpotismus gemacht. Dieſe Regierung achtete nicht etwa die Religion oder ließ wenigſtens der Geiſtlichkeit die Freiheit, welche ſie der Nation entzog; die Prieſter haben ſelten ſo gewaltſame Verfolgungen erlitten als diejenigen waren, die zu Ende des ſechzehnten und zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts von den Vicekönigen von Neapel gegen diejenigen ausgeübt wurden, die das Concilium von Trento annahmen; denn der Hof von Madrid wollte die übrigen Staaten zur Annahme dieſes Conciliums nöthigen, um ſie zu ſchwächen, es aber nicht in den ſeinigen zu laſſen, um keine Schranken ſeiner Macht anzuerkennen; ein Umſtand, der ſeine Erklärungen mit ſeinem Betragen in beſtändigen Widerſpruch ſetzte und die Verfolgung grauſamer machte, weil man ihren Grund nicht kannte und weil man das Ziel nicht vorausſah. Nichts wurde geachtet als die Mißbräuche; die bürgerliche Freiheit wurde offen verletzt, die Rechte der Bürger unabläſſig angefallen; die, nicht ſchuldvoller Handlungen, ſondern liberaler Geſinnungen verdächtigen Perſonen waren grauſamen Peinigungen ausgeſetzt, die man ihnen nicht als Strafe ſondern als Folter auferlegte, und doch wurde die allgemeine Gerechtigkeit nicht gehandhabt; alle Klöſter, alle Kirchen dienten den Uebelthätern zur Freiſtatt; jeder Vicekönig, jeder Stadtcommandant, jeder Regierungsbeamter hatte Banditen unter ſeinem beſondern Schutz, denen er zum Lohn für die Gewaltthätigkeiten und Mordthaten, die er ihnen oft für ſich auftrug, Strafloſigkeit zu-

ſicherte. Selbſt die Klöſter hatten ihre Meuchelmörder, und in der Verſchwörung des Paters Campanella ſah man mit Erſtaunen, daß die Mönche von Calabrien mehrere tauſend Banditen unter Waffen bringen konnten. *) Die Räuber lagerten faſt vor den Thoren der Städte und man konnte nicht ohne Bedeckung von Neapel nach Caſerta oder Averſa gehn. Eine ſolche Anarchie und der allgemeine Haß der Italiener gegen die Spanier veranlaßten zu mehrern malen den Verſuch, das Joch zu zerbrechen. Die Aufſtände von Neapel und Meſſina (1647, 1648) entriſſen beinahe die beiden ſicilianiſchen Königreiche dem ſpaniſchen Hofe; ſie wurden unterdrückt, nicht durch Gewalt, ſondern durch Verräthereien. Das Mailändiſche, beſtändig von den Heeren durchzogen, die in Frankreich und Deutſchland den Krieg führten, verſuchte nicht aufzuſtehn; aber ſeine Unzufriedenheit und ſein Verlangen, eine verhaßte Herrſchaft zu zertrümmern, machten die Größe des Hauſes Savoyen, das ſich im Stillen auf Koſten des Hauſes Oeſtreich hob.

Die Republik Genua war während dieſes ganzen Jahrhunderts in völliger Abhängigkeit vom ſpaniſchen Hofe.

---

*) Bruder Thomas Campanella, Verfaſſer mehrerer bizarren Werke über Philoſophie und Magie, hatte eine Verſchwörung der Mönche unter dem Schutz einiger Biſchöfe angeſponnen, um eine Republik in Calabrien zu gründen. Dreihundert Mönche waren in dieſe Verſchwörung getreten und funfzehnhundert Banditen waren ſchon unter Waffen. Der Aufruhr ſollte ausbrechen, wenn die türkiſche Flotte des Murath-Reys, unter deren Schutz die neue Republik ſich ſtellen ſollte, im Angeſicht von Stilo, dem Vaterlande Campanella's, erſcheinen würde. Die Flotte erſchien den 14ten Sept. 1599; aber ſchon vierzehn Tage vorher war Campanella auf Befehl des Vicekönigs verhaftet und ſeine Mitſchuldigen auf verſchiedene Weiſe hingerichtet worden.

Der Papſt, den die Religionskriege in Deutſchland auf dieſelbe Seite zogen und in derſelben Abhängigkeit erhielten, wollte ſie dennoch ein oder zweimal zertrümmern; aber er wurde jedesmal wie für eine Rebellion beſtraft. Die Republik Venedig, die allein ihre Freiheit und ihre Neutralität erhielt, erwarb ſich durch Stillſchweigen und durch die ängſtlichſte Unbeweglichkeit die Verzeihung dafür. Die Religionsinquiſition unterdrückte in den ſpaniſchen Staaten das Denken nicht mehr, als die politiſche Inquiſition in Venedig, aus Furcht, durch eine Schrift, durch ein Wort die benachbarten Mächte zu beleidigen. Die Herzoge Italiens ſuchten ſich durch Vergnügungen und Luxus für das Anſehn, das ſie verloren hatten, ſchadlos zu halten; die von Toſcana, unter denen noch einige Freunde der Wiſſenſchaften und Künſte dem Namen Medici Ehre machten, munterten die Phyſik, die Bildhauer- und Mahlerkunſt auf, welche auch die argwöhniſchſte Regierung nicht beunruhigen: die Academia del Cimento und die Galerie des Cardinals Leopold warfen den Widerſchein einiges Glanzes auf Florenz im ſiebzehnten Jahrhundert; aber ſeit Cosmus I. ſich für genöthigt gehalten hatte, um Spanien und den Papſt zu befriedigen, ſeinen Freund und Vertrauten der Inquiſition zu überliefern *), war das Denken aus Florenz eben ſo ſorgfältig wie aus dem Ueberreſt von Italien verbannt geblieben. Das Haus Eſte hatte zu Ende des ſechzehnten Jahrhunderts das Herzogthum Ferrara verloren, welches durch Ausſterben der rechtmäßigen Linie mit der Kirche vereinigt worden; die unechte Linie, welche Modena und Reggio behielt, ſchien mit ihren urſprünglichen Staaten jenen Enthuſiasmus für die Wiſſenſchaften, der ihr zum

*) Pietro Carneſecchi, enthauptet und verbrannt zu Rom den 3ten Oct. 1567, weil man ihn in Verdacht hatte, ſich zu den Meinungen der Reformation hinzuneigen.

Ruhm gereicht hatte, verloren zu haben. Das Haus Gonzaga, dafür, daß es ſich hatte an Frankreich anſchließen wollen, durch die Plünderung und das Blutbad von Mantua (1630) hart beſtraft, bemühte ſich, ſein Unglück in einer Ausgelaſſenheit zu vergeſſen, der kein anderes Fürſtenhaus gleich gekommen und die ſeinen Untergang zu Ende des Jahrhunderts verurſachte. Das Haus Farneſe, das in der zweiten Hälfte des vorhergegangnen Jahrhunderts zur Souveränetät von Parma und Piacenza erhoben worden, hat während ſeiner ganzen Dauer nur einen einzigen großen Mann, den Fürſten Aleſſandro, Heinrichs IV. Nebenbuhler, hervorgebracht; aber er beſuchte nie ſein Land, das er verlaſſen hatte, um die Heere Philipps II. anzuführen; und in dem Ueberreſt ſeines Geſchlechts erblickt man nur grauſame und wollüſtige Tyrannen oder nichtsthuende und geiſtesſchwache Fürſten. Da man indeß begierig nach einem Tribut des Lobes ſucht, den man Fürſten zollen könne, ſo hat man dieſe wegen des Schutzes geprieſen, den ſie der in dieſem Jahrhundert entſtandenen Oper angedeihen ließen. Die kriegeriſchen Fürſten des Hauſes Savoyen allein erhoben ſich während des ſiebzehnten Jahrhunderts über das verächtliche Geſchlecht der Beherrſcher Italiens; aber die zerſtörenden Kriege, worein ſie beſtändig verwickelt waren, ließen ihnen, indem ſie ſie faſt immer mit Furcht für ihre Exiſtenz erfüllten, wenig Zeit, ſich mit den Wiſſenſchaften zu beſchäftigen, und noch weniger Geld, ſie aufzumuntern.

So wurde Italien in demſelben Zeitraum beherrſcht, welchen die Regierungen Ludwigs XIII. und Ludwigs XIV. für Frankreich ſo herrlich gemacht haben. Man darf nicht erſtaunen, wenn unter einer ſolchen Herrſchaft, bei dem Verderbniß, welches bereits die Sitten und Grundſätze ergriffen hatte, und bei der den ſüdlichen Völkern angebornen Trägheit und Sucht nach Vergnügungen, das ſiebzehnte

Jahrhundert ein Zeitraum der allgemeinen Entartung war, und wenn der Name Seicentisti noch heutiges Tags bei den Italienern ein Tadel geblieben iſt. Wir wollen uns indeß bemühn, unſre Leſer diejenigen ſummariſch kennen zu lehren, die, der Verführung widerſtehend, den guten und alten Grundſätzen treu blieben, und diejenigen, die, ein überwiegendes Talent mißbrauchend, durch ihr Beiſpiel eine Menge von Nachahmern auf ihrem falſchen Wege nachzogen und dem ſiebzehnten Jahrhundert einen Charakter von Schwülſtigkeit und ſchlechtem Geſchmack gaben, der es unter allen andern auszeichnet.

Das Verderbniß des Geſchmacks hatte mit der zweiten Hälfte des ſechzehnten Jahrhunderts angefangen, und hier ſind wir auch in unſerm letzten Kapitel ſtehen geblieben. Die Dichter, mit denen wir uns zunächſt zu beſchäftigen haben, gehören ſowohl wegen der Zeit, in welche ihr Leben fällt, als wegen ihrer Schreibart, beiden Jahrhunderten an. Der erſte unter ihnen iſt Battiſta Guarini, der lange Zeit unter die italieniſchen Claſſiker gezählt worden. Er war 1537 zu Ferrara geboren, und ſtammte aus derſelben Familie, die im funfzehnten Jahrhundert zwei ausgezeichnete Gelehrte hervorgebracht hatte: er trat zu gleicher Zeit mit Taſſo, der ſieben Jahre jünger war als er, in die Dienſte des Herzogs von Ferrara und wurde von Alphons II. zu mehreren Geſandtſchaften gebraucht. Nach Alphons Tode begab er ſich an den Hof von Florenz und dann an den Hof von Urbino: er ſtarb zu Venedig im J. 1612. Sein Paſtor fido, auf dem heutiges Tags ſein Ruhm gegründet iſt, wurde zum erſtenmal im J. 1585 aufgeführt, während Taſſo, den er nachgeahmt hatte, in dem Hoſpital von St. Anna gefangen war. Sein Erfolg war weit größer als der Erfolg des Aminta geweſen war, und dieſer Vorzug war wohlverdient. Ein viel belebteres, viel dramatiſcheres Werk war diesmal dem Publicum gegeben worden: man athmete hier gleichfalls die Anmuth der Idylle und die

Sehnſucht der Liebe, welche die Dichter den Fluren Arcadiens leihen; aber dieſe Hirtenträume waren von mehr Leben beſeelt. Eine vollſtändigere, wahrſcheinlichere, und läßt man die Gattung zu, theatraliſchere Handlung wurde den Zuſchauern dargeſtellt, und an Reiz der Sprache und Dichtkunſt erreichte mindeſtens der Paſtor fido den Aminta. Guarini gründete ſeine ländliche Tragikomödie auf jene Opernmythologie, von der ſpäter Metaſtaſio großen Vortheil gezogen hat, die aber keine ſtrenge Prüfung ertragen kann.

Arcadien, ſeit einem Jahrhundert das Ziel von Dianens Zorn, iſt gezwungen ihr jährlich ein junges Mädchen zu opfern, und dieſer blutige Tribut ſoll nach einem dunkeln Orakelſpruch nicht aufhören, bis Amor

„Ein Paar vereinigt, das vom Himmel ſtammt;
Und was ein untreu Weib vor Alters fehlte,
Sühnt eines treuen Hirten hohe Liebe.“

Indeß kannte man in Arcadien nur ein Paar von göttlichem Geſchlecht, Sylvius und Amaryllis, jener ein Sproß des Pan, dieſe des Alciden; die Arcadier hofften, daß ihre Vereinigung das Orakel erfüllen würde, und ſchon hatten ſie ſie mit einander verlobt; aber Sylvius, für die Liebe unempfindlich, liebt nur die Jagd; er verachtet die Reize der Amaryllis, die ihm verſprochen iſt, der Dorinde, die für ihn glüht. Ein andrer Hirt, arm und von unbekannter Abkunft, Myrtill, liebt Amaryllis und wird von ihr geliebt. Coriſca, die den Myrtill heimlich liebt, will aus Eiferſucht Amaryllis verderben; ſie giebt ſie dem ſtärkſten Verdacht preis, daß ſie ſich habe verführen laſſen; und Amaryllis wird, als wären die Schäferinnen Arcadiens Veſtalinnen, zum Tode verurtheilt. Myrtill weiht ſich für ſie dem Tode und bringt es dahin, daß er ſtatt ihrer geopfert werden ſoll; er iſt ſchon unter dem Opfermeſſer, als ſein Pflegevater darthut, daß er der Sohn des Opferprieſters, ein Bruder

des Sylvius und wie dieſer ein Sprößling der Götter ſei. Das Orakel iſt alſo erfüllt; zwei Herzen von himmliſchem Urſprung ſind durch die Liebe verbunden worden, und die Selbſtaufopferung Myrtills hat ihm den Namen des treuen Schäfers erworben. Arcadien wird durch ihre Vermählung von ſeinem blutigen Tribut befreit; indeß iſt Sylvius von den Reizen Dorindens, die er auf der Jagd durch Verachtung beleidigt hat, gerührt worden; Coriſca, welche bereut, erhält Verzeihung von ihm, und die Freude iſt allgemein.

Dies iſt das Weſentliche einer Intrigue, die Guarini in mehr als ſechstauſend Verſen ausgeſponnen hat: man begreift kaum, wie ein ſo langes Gedicht hat aufgeführt werden können, und man erkennt leicht in der Gedehntheit des Dialogs, in den leeren Betrachtungen, den Gemeinplätzen und den Stillſtänden der Handlung, daß Guarini nicht die geringſte Vorſtellung von der Ungeduld der Zuſchauer hatte, und es ſich nicht zur Pflicht machte, unabläſſig ihre Neugierde zu wecken und ihre Aufmerkſamkeit zu feſſeln. Er kannte eben ſo wenig die Kunſt, worauf man heutiges Tags ſo viel Werth legt, die Scenen an einander zu knüpfen, und das Auftreten und Abgehn der Perſonen zu motiviren. Jede Scene iſt die meiſtenmale ein eigner Act ohne Zuſammenhang weder der Handlung noch vielleicht ſelbſt der Zeit und des Orts mit der vorhergehenden; und dieſer Mangel an Einheit verbreitet beſonders über den erſten Act eine ausnehmende Kälte, indem fünf Scenen, die auf einander folgen, die Expoſition von fünf verſchiednen Intriguen zu machen ſcheinen.

Die Verſification des Paſtor fido ſcheint mir noch mehr Anmuth zu haben als die des Aminta. Guarini ſchmeidigt die dichteriſche Sprache, die er mit ſo viel Leichtigkeit gebraucht; er geht ohne Zwang, ohne Anſtoß von dem reimloſen Vers in die mannichfaltigſten Sylbenmaaße über. Die Proſa würde ſeine Gefühle und Gedanken nicht genauer wiedergeben; und doch findet man weder in der

Ode, noch in der Canzone, noch in der ganzen lyriſchen Poeſie eine glücklichere Miſchung von Reimen und verſchiednen, bald regelmäßigen bald freien, Versfüßen. Es fehlt dieſer Dichtung weit mehr an Geiſt als an Poeſie; oft ſind die Gedanken gemein, und oft auch will Guarini ſeine Armuth durch Concetti und Affectation verbergen. *) Was die günſtige Aufnahme des Paſtor fido bewirkte, iſt die Schilderung der Liebe: ſie iſt in dem ganzen Schauſpiele in dem Grade die Triebfeder aller Handlungen, ſie berauſcht ſo mächtig den Dichter, die ſpielenden Perſonen und die Zuſchauer, daß man oft, und vielleicht mit Grund, dieſes Schäferſpiel aus dem Geſichtspunkt ſeiner moraliſchen Wirkung angegriffen hat; aber wenn es erlaubt iſt, die Leidenſchaft auf die Bühne zu bringen, ſie mit ihrer ganzen Gluth, ihrem ganzen Wahnſinn auf die Bühne zu bringen,

---

*) Mit Concetti wird Myrtill zum erſtenmal auf die Bühne geführt (Act I. Sc. 2.); aber nach dieſen beiden erſten Verſen iſt das Uebrige ſehr gefällig.

Cruda Amarilli! che col nome ancora
D'amare, ahi lasso! amaramente insegni;
Amarilli del candido ligustro
Più candida e più bella,
Ma del aspido sordo
E più sorda e più fera e più fugace;
Poichè col dir t'offendo
Io mi morrò tacendo:
Ma grideran per me le piaggie e i monti,
E questa selva, a cui
Si spesso il tuo bel nome
Di risonare insegno;
Per me piangendo i fonti,
E mormorando i venti,
Diranno i miei lamenti;
Parlerà nel mio volto
La pietade e' l dolore:
E se fia muta ogni altra cosa, al fine
Parlerà il mio morire,
E ti dirà la morte il mio martire.

ſo hat Guarini beſſer als irgend ein andrer verſtanden, dieſen Rauſch in das Herz derer übergehn zu laſſen, die ihn leſen oder hören, und er hat den erotiſchen Dichtern und den lyriſchen Schriftſtellern ein Beiſpiel gegeben, das lange auf den Geſchmack ſeiner Nation Einfluß gehabt hat. Kurz Guarini hat in den rührenden Scenen ſeinen Perſonen oft eine wahre und innige Sprache geliehn, und Voltaire führt ihn mit Recht als einen der erſten dramatiſchen Dichter an, die Thränen entlockt haben. *) Guarini hat

*) Dahin gehört folgende Rede der Amaryllis, als ſie, angeklagt die Ehre verletzt zu haben, in den Tempel geführt wird. (Act. IV. Sc. 5.)

Padre mio, caro padre,
E tu ancor m'abbandoni?
Padre d'unica figlia,
Così morir mi lasci, e non m'aiti?
Almen non mi negar gli ultimi baci.
Ferirà pur duo petti un ferro solo:
Verserà pur la piaga
Di tua figlia il tuo sangue.
Padre, un tempo sì dolce e caro nome,
Che invocar non soleva indarno mai,
Così le nozze fai
Della tua cara figlia?
Sposa il mattino e vittima la sera!

Ich will endlich noch, als Beiſpiel einer andern Art der Schönheit, den Chor von Jägern und Schäfern anführen, welche den Ruhm des Sylvius feiern, als dieſer die Gegend von einem wüthenden wilden Eber befreit hat (Act IV, Sc. 6.). Zwei curſiv gedruckte Zeilen werden indeß ein Beiſpiel von den alltäglichen Gedanken geben, in die Guarini nur zu oft zurückſinkt.

Pastori.

Oh fanciul glorioso,
Che sprezzi per altrui la propria vita!
Questo è il vero cammino
Di poggiare a virtute;

auch Madrigale hinterlaſſen; man erkennt darin weit mehr als in ſeinem Paſtor fido die Fortſchritte des Geſuchten und des ſchlechten Geſchmacks.

Das Ende des ſechzehnten Jahrhunderts und die erſte Hälfte des folgenden fallen mit dem langen Leben des Gabriel Chiabrera zuſammen, der den 8ten Juny 1552 geboren war, und im J. 1637 ſtarb. Sein Leben, das er beſchrieben hat, iſt arm an Ereigniſſen; er brachte einen Theil deſſelben zu Rom und den andern zu Savona zu, einzig mit dem Studium der Alten und der Abfaſſung ſeiner bändereichen Werke beſchäftigt. Aber er wurde nach einander

---

Perocchè innanzi a lei,
La fatica e il sudor poser gli Dei.
Chi vuol goder degli agi
Soffra prima i disagi:
Nè da riposo infruttuoso e vile
Che il faticar aborre,
Ma da fatica, che virtù precorre,
Nasce il vero riposo.

Cacciatori.

Oh fanciul glorioso,
Vera stirpe d'Alcide,
Che fere già sì mostruose ancide!

Pastori.

Oh fanciul glorioso,
Per cui le ricche piaggie,
Prive già di cultura e di cultori,
Han ricovrati i lor fecondi onori!
Va pur sicuro, e prendi
Omai bifolco il neghittoso aratro;
Spargi il gravido seme,
E il caro frutto in sua stagione attendi.
Fiero piè, fiero dente
Non fia più, che tal tronchi o tal calpesti:
Nè sarai per sostegno
Della vita, a te grave, altrui nojoso.

aus Rom und aus Savona wegen zwei Ehrenſachen, wie ſie im Charakter der Italiener ſind, vertrieben; das heißt, er ſcheint ſeine zwei Gegner ermordet zu haben. Er ſagt ſelbſt in der Nachricht, die er von ſeinem Leben an der Spitze ſeiner Werke gegeben hat: „Es trug ſich in der Folge zu, daß er, ohne daran Schuld zu ſein, von einem römiſchen Edelmann beleidigt wurde, und er rächte ſich dafür; da nicht mehr geſchehn konnte, wurde er gezwungen Rom zu verlaſſen, und in zehn Jahren konnte er nicht Amneſtie erlangen. . . In ſeinem Vaterlande hatte er ebenfalls, ohne daß er Schuld daran war, einen Handel und wurde leicht verwundet; ſeine eigne Hand nahm Rache, und er wurde darauf mehrere Monate verbannt." Er verheirathete ſich in einem Alter von funfzig Jahren und hatte keine Kinder; er wurde ſechsundachtzig Jahre alt, faſt ohne eine Krankheit gehabt zu haben. Seine Lage war gemächlich und erlaubte ihm, ſeine Neigung zum Reiſen zu befriedigen. Wenig Schriftſteller haben eine größere Menge von Verſen hinterlaſſen; man hat von ihm fünf epiſche Gedichte in der Manier des Arioſt, eine große Menge dramatiſcher Stücke, die für eine muſikaliſche Begleitung eingerichtet und die erſten Verſuche in der Gattung der Oper ſind; eine große Menge von Reden über die Leidensgeſchichte Chriſti, und andre religiöſe Werke in Proſa; aber beſonders lyriſche Poeſien, auf denen heutiges Tags ſein ganzer Ruf beruht und die man einzeln in drei Bänden herausgegeben hat. Chiabrera verließ zuerſt die Formen, welche die Italiener von den Provençalen für die lyriſche Dichtkunſt entlehnt hatten; er ſuchte den wahren Zuſchnitt der Ode bei Anakreon und Pindar, ſtatt ſich durch die beſchwerlichen Feſſeln des Sonetts und der Canzone binden zu laſſen. Mit einem ſehr muſikaliſchen Ohre entdeckte er, welche Harmonie der italieniſchen Sprache am beſten zukomme; er zerſchnitt ſeine Strophe in eine kleine Anzahl kurzer Verſe; er veränderte ſie nach der Proſodie, nicht in dem Grade, wie es die Griechen und Römer tha-

ten, aber doch hinlänglich, um in ſeine Oden eine große Mannichfaltigkeit zu bringen; er gab ihnen einen genugſam hervorſtechenden metriſchen Fall, um des Reimes entbehren zu können, auf den er jedoch nicht gänzlich verzichtete; und er wußte mit Geſchmack ſeine Verſification wie ſeinen Styl den verſchiednen Gegenſtänden anzupaſſen, die er behandelte, als Liebe, Wolluſt, Schmeichelei und Religion. Viele ſeiner Oden ſind für Fürſten geſchrieben, die ſeinen Enthuſiasmus wenig verdienten und die den unſrigen nicht erregen. Indeß gereichen ſein Feuer, ſeine Lebhaftigkeit und ſeine Begeiſterung der italieniſchen Poeſie zur Ehre. Niemand verſtand beſſer als Chiabrera, ſagt Tiraboſchi, im Italieniſchen die lieblichen Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben; niemand hat mehr von dieſem göttlichen Schwung, von dieſem Eſtro beſeſſen, der das Eigenthum der Griechen war und ohne den es keine Poeſie giebt. Seine Ausdrücke ſind nicht immer beſonders elegant, ſeine Metaphern ſind zu kühn; aber der Adel ſeiner Gedanken, die Lebhaftigkeit der Bilder, kurz die lyriſche Begeiſterung laſſen dieſe Mängel wenig bemerken.

Aber in einerlei Zeit mit Chiabrera lebte Giambattiſta Marini, der große Verderber des Geſchmacks der Italiener, und derjenige, der die Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts in jenen pretiöſen und gezwungenen Styl, in jene abgeſchmackten Metaphern, jene ſchwülſtigen Beſchreibungen hineinzog, denen er ſelbſt durch den Reichthum ſeiner Phantaſie und die Lebhaftigkeit ſeines Geiſtes anfangs Nachſicht verſchaffte, und die er bald als Schönheiten vom erſten Range geltend zu machen wußte.

Marini war zu Neapel im J. 1569 geboren; er entwich aus dem väterlichen Hauſe, um den Rechtsſtudien zu entgehn, für die ſein Vater, welcher Advocat war, auch ihn beſtimmt hatte. Aber ſein Talent für die Dichtkunſt hatte ihm bereits Beſchützer unter den neapolitaniſchen Edelleuten verſchafft; er fand deren andre zu Rom, und einer darunter

war derſelbe Cardinal Cinthio Aldobrandini, welchem Taſſo ſeine ſpäte Krönung verdankte. Er folgte dieſem Cardinal an den Hof von Turin; von ihm in die große Welt eingeführt, machte er mit ſeinen Verſen einen lebhaftern Eindruck; die Concetti, die Gegenſätze, der geſuchte Witz, womit ſie aufgeputzt ſind, erregten die Bewundrung derer, die, indem ſie ſtets ſich vorſetzen, über das Bekannte hinauszugehn, den Punkt der Vollkommenheit überſchreiten, ſobald ſie ihn erreicht haben. Die Harmonie der Schreibart Marini's, die Lebendigkeit und der Glanz ſeiner Bilder, die wollüſtige und ſtets neue Ausmahlung aller Abſtufungen der Liebe, worin er ſich unerſchöpflich zeigte, erwarben ihm einen Beifall, den man ihm noch heutiges Tags nicht verſagen kann. Bald ſtand er an der Spitze einer dichteriſchen Zunft, und während ſeine Anhänger behaupteten, daß er allein gewagt habe, aus den Schätzen der Einbildungskraft zu ſchöpfen und ſich der ganzen Gluth der poetiſchen Begeiſterung hinzugeben, beſtanden ſeine Widerſacher gegen ihn auf die Reinheit des Geſchmacks des vorhergehenden Jahrhunderts, ohne einen Funken von dem Feuer des Genie's aufbehalten zu haben, das damals glänzte. Dieſe literariſchen Kriege wurden durch die Unmöglichkeit, über irgend einen andern Gegenſtand zu ſtreiten, noch hartnäckiger gemacht. Die Thätigkeit des Geiſtes verlangte nach einiger Uebung zu einer Zeit, wo die völlige Entziehung der bürgerlichen und religiöſen Freiheit den Italienern keine andre Laufbahn verſtattete. Kein Gegenſtand weiter war dem menſchlichen Geiſte überlaſſen, ausgenommen die Mythologie; jeder erhabnere Gedanke, jedes einigermaßen hochherzige Gefühl wäre als dem Fürſten oder dem Staate gefährlich betrachtet worden. Die Mythologie, welche das den Dichtern vorbehaltene Feld zu ſein ſchien, gewann in der That in ihren Augen eine ganz lächerliche Wichtigkeit. Marini verwechſelte in einem Sonett, das er zu Ehren eines andern Dichters verfertigte, in der Reihe der Arbeiten des Hercules den nemäiſchen Löwen mit der lernäi-

ſchen Schlange: das war genug, um gegen Marini das heftigſte Ungewitter zu erregen. Die eine Hälfte der Literatoren Italiens ſchrieb wider ihn, die andre übernahm ſeine Vertheidigung; die wichtigſte Frage für das Heil der Menſchen hätte nicht ſo viel Schriften erzeugt; ein auf die blutigſten Kränkungen gegründeter Haß hätte nicht ſchändlichere Schmähſchriften eingeben können. Die Gegner begnügten ſich nicht ſatiriſche Gedichte auf einander zu ſchreiben. Murtola, der Nebenbuhler Marini's als Dichter, feuerte in einer winklichten Gaſſe von Turin ein Gewehr auf ihn ab; aber ſtatt ihn zu treffen, ſtreckte er einen Hofmann des Fürſten zu Boden, der ſich an ſeiner Seite befand. Man verſichert, daß Marini ſich verwendete, um die Begnadigung Murtola's auszuwirken, und daß dieſer, weit entfernt dankbar zu ſein, Marini bei Carl Emanuel angab, als habe er in einem ſatiriſchen Gedichte auf ihn anſpielen wollen. Der Dichter wurde ins Gefängniß geworfen, während man die Anklage prüfte, und er kam nur los, weil er ſo glücklich war, zu beweiſen, daß er dieſes Gedicht zu Neapel in ſeiner frühſten Jugend, und eher als er je den Herzog von Savoyen geſehn oder an ihn denken können, herausgegeben habe. Als er aus der Gefangenſchaft trat, ging er nach Frankreich, wo die Königin Maria von Medici ihm ihren Schutz bewilligte und ihm ein beträchtliches Jahrgeld zuſicherte. Hier ſchrieb er ſeinen Adonis, das berühmteſte von ſeinen Werken. Seine Erſcheinung erregte einen neuen Federkrieg in Italien. Marini griff, indem er ſich vertheidigte, ſeine Gegner mit Heftigkeit an; ſeine Anhänger, die auch die Feder nahmen, waren noch beleidigender. Mitten unter dieſem Sturm machte Marini ſeine letzte Reiſe nach Italien: er wurde daſelbſt mit Enthuſiasmus aufgenommen; ſein Eintritt in Rom war faſt ein Triumphzug: er ging ſodann in ſein Vaterland Neapel, und hier überraſchte ihn der Tod im J. 1625.

Marini hat viel geſchrieben: man hat von ihm eine

große Menge Sonette, Idyllen und Eklogen, Canzonen, Hochzeitsgedichte, Lobgedichte, Epigramme für eine Gemäldegalerie. Ich kenne nur ſeinen Adonis und bin noch weit entfernt, ihn ganz geleſen zu haben. Dieſes Gedicht hat zwanzig Geſänge, hat in mehrern Geſängen dreihundert Ottaven und in einem mehr als fünfhundert, ſo daß es ſelbſt länger iſt als der Arioſt. Es iſt allein hinreichend, die Schönheiten und die Fehler zu zeigen, durch welche Marini ſich einen ſolchen Namen gemacht hatte.

Der Adonis des Marini iſt eine Art von romantiſch-epiſchem Gedicht; die Liebe der Venus und des Adonis iſt der Gegenſtand deſſelben; es hebt von dem Moment an, wo Cupido, erzürnt auf ſeine Mutter, ſie mit ſeinen Pfeilen verwundet und ihr Liebe für Adonis einflößt, den er aus dem Innern Arcadiens nach der Inſel Cypern kommen läßt. Aber der Dichter, weit mehr bemüht, Ereigniſſe auszumahlen als zu erzählen, behandelt jeden ſeiner Geſänge als ein kleines Gedicht und giebt ihm einen Titel. Dieſe ſind: das Glück, der Pallaſt Amors, die Ueberraſchung Amors, die Erzählung (von Amor und Pſyche, eine Epiſode, die den vierten Geſang ausfüllt) die Tragödie, der Garten u. ſ. w. Marini erſchöpft die Situationen in ſeinen Schilderungen der Liebe und ihrer Freuden; er ſetzt in Erſtaunen durch die außerordentliche Mannichfaltigkeit von Bildern, von Empfindungen, von Spitzfindigkeiten der Zärtlichkeit und der Wolluſt, bei denen er mit Wohlgefallen verweilt; er iſt oft bewundernswürdig durch jene Harmonie des Styls und jenen Taumel der Liebe, der im achten Geſang aufs Höchſte getrieben iſt. Aber die Begriffe von Moralität und Schicklichkeit legen ihm in ſeinen Gemälden keinen größern Zwang auf, als die Begriffe von Geſchmack und geſunder Kritik in der Anordnung ſeines Werks. Der weitere Verfolg des Gedichts wird durchaus romanhaft; die Eiferſucht des Mars und einer boshaften Fee beunruhigt die Liebe der Venus: Adonis wird ihr entrückt; aber vergebens will die Fee ihm

Liebe einflößen; er erlangt ſeine Freiheit wieder; er kehrt zur Venus zurück; aber ſeine Leidenſchaft für die Jagd führt ihn in neue Gefahren, und das Gedicht endigt mit ſeinem Tode und den auf ſeinem Grabe gefeierten Spielen.

Indem der Chevalier Marini (dieſer Titel war ihm von Carl Emanuel ertheilt worden) einen ſolchen Gegenſtand wählte, verzichtete er faſt ganz auf das Intereſſe; denn die Götter, und beſonders die heidniſchen, können bei den armen Sterblichen nicht das geringſte Intereſſe erregen; er verzichtete auf allen Glauben, auf alle Wahrſcheinlichkeit, die meiſtenmale auf alle Natur in den Situationen und Gemälden. Aber Marini wollte nichts weiter ſein als der Dichter der Wolluſt und des Scharfſinns und Witzes; er reihte entzückende Gemälde aneinander, indem er ſich kaum darum bekümmerte, zu erfahren, ob das Band, das ſie vereinigen ſollte, ſtark genug ſei, ſie zuſammenzuhalten; und was den Witz und Scharfſinn betrifft, ſo ſtreute er die Art deſſelben, die er ſuchte und die ſeine Landsleute bewunderten, mit vollen Händen aus: Antitheſen, Gegenſätze in Worten, glänzende Bilder, alles was auffällt, was in Erſtaunen ſetzt, was man bewundert, oft ehe man es begreift, und was man falſch findet, wenn man es begriffen hat.

Marini genoß eine Zeitlang eines ungeheuern Anſehens; man ſetzte ihn während des ganzen ſiebzehnten Jahrhunderts über alle diejenigen, die wir als die Claſſiker Italiens anſehn. Die Spanier, die ihn nachahmten und noch über ihn hinausgingen, bezeigten für ihn die höchſte Bewunderung: die Franzoſen bewunderten ihn nicht minder, und man findet Spuren dieſes Enthuſiasmus bis auf die Zeiten Rouſſeau's, der eine große Menge von Verſen des Marini in der neuen Heloiſe angeführt hat. Um einen Begriff ſowohl von der hohen Harmonie des Styls als von dem mahleriſchen Talent eines Mannes zu geben, der, wäre ſein Zeitalter freier geweſen, ſeine Phantaſie wahrſcheinlich nach einem reinern Geſchmack geregelt hätte, und unter die größten Dich-

ter Europa's gezählt zu werden verdienen würde, will ich einige Strophen aus dem achtzehnten Geſang auswählen, welcher La Morte überſchrieben iſt, weil er die Erzählung der Jagd, bei der Adonis von einem Eber getödtet wurde, enthält. *)

Er ſchwingt mit zarter Hand dem wilden Hauer
Das harte Erz, ſo ſtark er kann, entgegen;
Doch auch ein Arm, der kräft'ger und genauer
Vermocht zu treffen, wär' allhier erlegen;
Der ſcharfe Stahl, als ſtünd' ihm eine Mauer,
Als ſtünd' ein ſchroffer Felſen ihm entgegen,
Als ſei auf einen Ambos er gefallen,
Kehrt, und es will kein rothes Tröpflein wallen.
Als das Adon gewahrt, weicht er zurücke;
Bereuend möcht' er beſſern Rath erſchaun.
Er denkt auf ſeine Rettung, ob ſie glücke,
Und zu entfliehn entſchließt er ſich voll Graun.
Denn wie er näher ſieht, zeigt ſeinem Blicke
Solch wildes Glühn ſich zwiſchen grauſen Braun,
Wie 's wohl der Himmel hat, wenn er den Schleier
Der Nacht zerreißt mit einem Speer von Feuer.

---

*) Canto XVIII, St. 92.
Con la tenera mano il ferro duro
Spinge contro il cinghial, quanto più pote;
Ma più robusto braccio e più sicuro
Penetrar non poria dov' ei percote;
L'acuto acciar, com' habbia un saldo muro
Ferito, overo una scabrosa cote,
Com' habbia in un ancudine percosso,
Torna senza trar fuor stilla di rosso.
Quando ciò mira Adon, riede in se stesso,
Tardi pentito, e meglio si consiglia,
Pensa a lo scampo suo, se gli è permesso;
E teme, e di fuggir partito piglia,
Perchè gli scorge, in riguardarlo appresso
Quel fiero lume entro l' horrende ciglia,
Ch' ha il ciel talhor, quando tra nubi rotte
Con tridente di foco apre la notte.

Indeß verfolgt der Eber den Adonis, und Marini erdichtet vermöge einer bizarren Phantaſie, die als ein Beiſpiel ſeines ſchlechten Geſchmacks dienen kann, daß ſelbſt das wilde Ungeheuer von der Schönheit des Jägers entzückt ſei, der vor ihm flüchtet. *)

Es wollte mit dem grimmen Rüſſel ſchmeicheln
Der Hüfte, die den Schnee ſelbſt überwand;
Und wähnend, zartes Elfenbein zu ſtreicheln,
Schlägt er hinein des wilden Zahnes Rand:
Bei ihm ſind Liebkoſungen Stöß' und Hiebe,
Natur lehrt' ihm kein ander Thun der Liebe.

Adonis will von neuem das Ungeheuer mit der Lanze abwehren: er wird niedergeworfen, und der Eber, der mehrmals über ihn hinläuft, öffnet ſeine Seiten durch breite Wunden. **)

---

*) Col mostaccio crudel baciar gli volle
Il fianco, che vincea le nevi istesse,
E credendo lambir l'avorio molle,
Del fier dente la stampa entro v'impresse:
Vezzi fur gli urti, atti amorosi e gesti
Non le 'nsegnò natura altri che questi.

**) O come dolce spira e dolce langue,
O qual dolce pallor gl' imbianca il volto!
Horribil no, che nell' horror, nel sangue
Il riso col piacer stassi raccolto.
Regna nel ciglio ancor voto ed essangue
E trionfa negli occhi amor sepolto.
E chiusa e sperta l'una e l' altra stella
Lampeggia, e morte in sì bel viso è bella.

Arsero di pietate i freddi fonti,
S'intenerir le dure querce e i pini;
E scaturir da le frondose fronti
Lagrimosi ruscelli i gioghi Alpini;
Pianser le ninfe, et ulular da monti
E da profondi lor gorghi vicini,
Driadi e Napee stempraro in pianto i lumi,
Quelle ch'amano i boschi, e queste i fiumi.

Wie iſt ſo ſüß hinſchmachtend er zu ſchauen,
Wie ſüße Bläſſe bleichet ſeine Wangen!
Nicht graunvoll, denn im Blute noch, im Grauen
Will Lächeln und Entzücken ſich zu umfangen.
Es ſcheint auf dieſen leeren todten Brauen,
Begrabne Lieb' im Auge noch prangen.
Noch ſtrömt aus den erloſchnen Sternen Licht,
Schön zeigt den Tod ſolch ein ſchön Angeſicht.

Das Mitleid ſetzt in Brand die kalten Quellen,
Die harte Eich' und Tann' erweicht das Wehe;
Und Thränenbäche laſſen niederquellen
Die Alpengipfel von umlaubter Höhe;
Aus Bergen und aus tiefen Gründen ſchwellen
Der Nymphen Klagen aus der Fern' und Nähe.
Dryaden und Napä'n ihr Auge trüben,
Davon die Ström' und jene Wälder lieben.

Unter den zahlreichen Nachahmern Marini's waren Claudio Achillini (1574 — 1640) und Gerolamo Preti die erſten; wenige Männer erlangten noch bei ihren Lebzeiten ſo großen Ruhm; wenige Männer ſind heut zu Tage völliger vergeſſen und ungekannt. Italien war der Herrſchaft des ſchlechten Geſchmacks preisgegeben; der Mißbrauch des Scharfſinns hatte jede andre Art von Talent vernichtet; nur dadurch, daß man einander überbot, konnte man noch zu glänzen hoffen; und in Gedanken, Bildern, Vergleichungen, bei der Wahrheit bleiben war ein ſicheres Mittel, in der Dunkelheit zu bleiben. Dieſer ſchlechte Geſchmack der Italiener hatte anfangs einigen Einfluß auf die franzöſiſche Literatur. Achillini richtete an den Cardinal Richelieu ein Sonett auf die Befreiung von Caſal im J. 1629, welches mit dieſem Verſe anhob:

Sudate, o fochi! a preparar metalli.
Ihr Feuer, glüht! Metalle zu bereiten.

Man zollte ihm damals ſelbſt in Frankreich Bewunderung, während heutiges Tags dieſer einzige Vers als ein Beiſpiel

von der Lächerlichkeit des gezierten Styls angeführt wird. Achillini ſandte auch an Richelieu eine Canzone auf die Geburt des Dauphins, die ihm glänzende Ehrenbezeigungen und Belohnungen erwarb. In der Note möge noch ein unüberſetzbares Madrigal Achillini's ſtehn, das von dem Geiſte der Zeit, von den italieniſchen Concetti und von dem, was man damals bewunderte, einen Begriff geben kann. *)

Die Scudéry, Voiture, Balſac ahmten dieſen gekünſtelten und geſuchten Styl nach; er war einen Augenblick im Schwange: Boileau und Molière trugen mehr als irgend jemand dazu bei, die Franzoſen davon zurückzubringen. Dieſe Wiederherſteller des Geſchmacks in Frankreich, welche die ſchlechten Muſter aus Italien kommen geſehn hatten, ſchöpften daraus eine große Verachtung gegen die italieniſche Poeſie; ſie ſahen nur Flitter in ihrem lauterſten Golde; ſie führten bei den Franzoſen das Wort Concetti ein, um die geſuchten Wortſpiele zu bezeichnen, während in der italieniſchen Sprache dieſes Wort, welches Begriff, Gedanke bedeutet, immer im guten Sinne genommen wird; kurz, ſie hemmten nicht nur die Fortſchritte des ſchlechten Geſchmacks in Frankreich, ſondern ihre Lehren und ihr Beiſpiel wirkten auch in der Folge auf die italieniſche Literatur ſelbſt zurück, und bewogen nach Verlauf eines Jahrhunderts ihre Dichter, der Künſtelei zu entſagen.

---

*) Col fior de fiori in mano
Il mio Lesbin rimiro,
Al fior respiro, e'l pastorel sospiro.
Il fior sospira odori,
Lesbin respira ardori,
L'odor dell' uno odoro,
L'ardor dell' altro adoro,
Et odorando et adorando i sento
Dal odor dal ardor ghiaccia e tormento.

Das Denken war damals einem ſo großen Zwang unterworfen, daß, als Aleſſandro Marchetti das Gedicht des Lucrez über die Natur der Dinge mit einer Eleganz und einer Fülle der Poeſie überſetzt hatte, die ihn weit über ſein Zeitalter erheben, Cosmo III. dei Medici nie den Druck deſſelben erlauben wollte, weil es eine Darſtellung der Lehre des Epicurs war. Wenn man recht zuſieht, ſo giebt es keinen einzigen menſchlichen Gedanken, der nicht entweder mit der Religion oder mit der Politik eine Verbindung hätte; und wenn auf dieſe beiden Punkte alles gerichtet iſt, ſo wird von einer argwöhniſchen Regierung alles gehemmt; wenn jede Idee, die ſich von dem vorgeſchriebenen Kanon entfernt, als eine Verletzung der göttlichen oder menſchlichen Majeſtät angeſehn wird, ſo darf man von dem Geiſte keinen Aufſchwung, von dem Genie keine Kraft mehr erwarten. Haben einige Menſchen noch die Kühnheit, nach einem gewiſſen literariſchen Ruhm zu ſtreben, ſo kann es nur durch Concetti, Hyperbeln und falſchen Schimmer gelingen, ſich bemerkbar zu machen, weil das Feld der Wahrheit ihnen unwiderruflich unterſagt iſt.

Ein einziger Dichter zeichnet ſich im ganzen ſiebzehnten Jahrhundert aus, durch patriotiſche Geſinnungen. Ein alter Funke der Freiheit war in dem Herzen des Senators Filicaja zurückgeblieben, eines am 30ſten Dec. 1642 gebornen, am 25ſten Sept. 1707 geſtorbnen Florentiners. Er empfing ſeine erſte Begeiſterung von einem großen nationalen, europäiſchen, chriſtlichen Intereſſe; von jenem Intereſſe, das im J. 1683 die Belagerung Wiens durch die Türken, die Vertheidigung dieſer Stadt durch Carl V., Herzog von Lothringen, und ihre Befreiung durch Sobiesky erweckte. Filicaja ſchrieb über den Sieg der Chriſten mehrere Canzonen, die ein kriegeriſches Feuer, Entzücken über dieſe große Befreiung, Dank für die göttliche Hülfe athmen, dergleichen man in allen andern Werken der Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts vergeblich ſuchen

würde. Zum erſtenmale drückte in dieſem Jahrhundert ein Italiener durch ſeine Verſe aus, was er dachte und fühlte; auch die von Filicaja an Leopold I., an den Herzog von Lothringen, an den König von Polen gerichteten Oden erweckten einen allgemeinen Enthuſiasmus und verſchafften ihm von dieſen Fürſten die ſchmeichelhafteſten Briefe. Die Erbfolgekriege und die Verwüſtung Italiens durch die franzöſiſchen und deutſchen Heere hauchten Filicaja neue patriotiſche Verſe ein. Er hat auf die Unfälle ſeines Vaterlandes ſechs Sonette und eine Canzone hinterlaſſen. Das erſte dieſer Sonette: Italia! Italia! ſteht noch in dem höchſten Ruf; es iſt vielleicht das berühmteſte Stück der italieniſchen Poeſie im ſiebzehnten Jahrhundert.

Italia! du Land, ſo ward verſehen
  Mit unglückſeel'gem Reiz von den Geſchicken,
  Darob unzähl'ge Leiden dich bedrücken,
  Die auf der Stirne dir geſchrieben ſtehen.
Möcht' ich dich minder ſchön und ſtärker ſehen!
  Den mehr zu ſchrecken, minder zu entzücken,
  Der ſchmachtend ſcheint nach deinem Glanz zu blicken,
  Und doch dich reißt in bittre Todeswehen.
Nicht strömen ſäh' ich von den Alpen mehr
  Bewaffnete, noch tränk' in durſt'gen Zügen
  Des Po's blutrothe Welle Galliens Heer;
Noch ſäh' ich dich mit Fremdlingsarmen kriegen,
  Die Hüft' umgürtet mit nicht eigner Wehr,
  Stets dienſtbar, du magſt ſiegen, magſt erliegen.

Die Hoheit des patriotiſchen Gefühls erhebt dieſes Sonett, *) welches jedoch in mehr als einem Verſe den Geiſt

---

*) Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
  Dono infelice di bellezza, ond' hai
  Funesta dote d' infiniti guai,
  Che in fronte scritti per gran doglia porte.
Deh fossi tu men bella, o almen più forte!
  Onde assai più ti paventasse, o assai

uud die Concetti des ſiebzehnten Jahrhunderts erblicken läßt. Die andern Sonette ſtehen dieſem weit nach. Filicaja ſchrieb ſie nicht mit vollem Gefühl; er wollte in einem Kriegsgedicht alle mögliche Behutſamkeit beobachten, weder die Franzoſen, noch die Deutſchen, noch die italieniſchen Fürſten unzufrieden machen, keine Parteilichkeit verrathen, noch weniger ſeine Landsleute auffodern, die Waffen zu ergreifen: es iſt ihm allerdings recht wohl gelungen, ſich keine Blöße zu geben, aber das iſt auch der Weg, ſich nicht berühmt zu machen.

Daſſelbe Jahrhundert hat auch einige heroiſch-komiſche Gedichte hervorgebracht, welche die ernſten Dichtungen an Ruf weit übertroffen haben. Aleſſandro Taſſoni, geboren zu Modena im J. 1565, hat ſich durch ſeine Secchia rapita einen Platz unter den guten Dichtern Italiens erworben. Er hatte den Cardinal Colonna nach Spanien begleitet und war voll Vorurtheile gegen dies Land zurückgekommen. Er erwarb ſich zuerſt einen Ruf in den Wiſſenſchaften durch Werke der Kritik, die gegen das Anſehn des Ariſtoteles in der Literatur und gegen das Beiſpiel Petrarca's in der Poeſie gerichtet waren: er erregte dadurch Federkriege, denen er ſich mit Eifer überließ. Nach dem Tode des Cardinals Colonna trat er in die Dienſte des Herzogs von Savoyen, Carl Emanuels, der ihn in mehrern Staatsgeſchäften brauchte. Am Ende ſeines Lebens ging er nach Toſcana,

---

T' amasse men, chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.
Che or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d' armati, nè di sangue tinta
Bever l' onda del Po Gallici armenti.
Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar, col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta.

wo er im J. 1635 ſtarb. Im J. 1622 hatte er ſein Gedicht La Secchia rapita herausgegeben; aber er behauptete damals, daß es ein Werk aus ſeiner Jugend ſei, welches er lange in ſeinem Pulte verwahrt habe. Vielleicht hielt er es der Würde eines Staatsmanns nicht für angemeſſen, in ſeinem männlichen Alter an einem burlesken Gedichte gearbeitet zu haben; aber die ſorgfältige Verſification trägt die Kennzeichen der Reife.

Der Gegenſtand der Secchia rapita iſt ein Krieg zwiſchen den Modeneſern und Bologneſern in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, in welchem der Eimer eines Brunnens von einigen modeneſiſchen Soldaten mitten aus Bologna weggeführt und im Triumph in ihre Stadt gebracht wurde, wo man ihn noch heutiges Tags unter mehrern Schlöſſern in dem Glockenthurm des Doms aufbewahrt. Der Aerger der Bologneſer, eine ſolche Trophäe in den Händen ihrer Feinde gelaſſen zu haben, und die Anſtrengungen, welche ſie machten, um ſie wiederzuerlangen, haben dem Taſſoni Stoff zu zwölf burlesk-epiſchen Geſängen geliefert. Ich möchte glauben, daß der allgemeine Zweck des Werkes ſei, die Kriege der Italiener unter ſich durchzuziehn, die ihr Vaterland entkräftet hatten, und es den Fremdlingen zur Beute gaben; aber wenn dies die Abſicht des Verfaſſers war, ſo hat er ſie zu ſehr vergeſſen und uns vergeſſen laſſen in zwölf Geſängen voll Schlachten, die überhaupt einander ſehr gleichen. Man kann dem Dichter Laune und Anmuth, oft ſelbſt epiſchen Adel nicht abſprechen. *) Seine Anfänge der Geſänge glänzen zuweilen

*) Um zu erzählen, wie König Henſius zum Gefangnen gemacht wurde, verbindet Taſſoni mit der Traveſtirung der epiſchen Dichter eins der ſchönſten Bilder, das je einer von ihnen gebraucht hat, und die groteske Schilderung der Sitten jener Zeit, und der provincialen Beredſamkeit einer Magiſtratsperſon, welche die Sprache entſtellt. (Canto VI, St. 42.)

mit den ſchönſten dichteriſchen Farben; ſeine Art, die verſchiednen Völker, die er mit einander kämpfen läßt, zu charakteriſiren, iſt oft von der angenehmſten Scherzhaftigkeit belebt. So mahlt der Ueberfall des Gepäcks der Florentiner, auf welchem man ihre goldgeſtickten Wappenſchil-

---

Il Re si scuote, e a un tempo il ferro caccia
Nel ventre a Zagarin, che gli è rimpetto;
Ma non può svilupparsi da le braccia
Di Tognon, che gli cigne i fianchi e'l petto:
Ed ecco Periteo giugne, e l'abbraccia
Subito anch' egli, e'l tien serrato e stretto:
Ei l'uno e l' altro or tira, or alza, or spigne,
Ma da' legami lor non si discigne.

Qual fiero toro, a cui di funi ignote
Cinto sia il corno e'l piè da cauta mano,
Muggisce, sbuffa, si contorce, e scuote,
Urta, si lancia, e si dibatte in vano;
E quando al fin de' lacci uscir non puote
Cader si lascia afflitto e stanco al piano:
Tal l'indomito Re, poichè comprese
D' affaticarsi indarno, alfin si rese.

Fu drizzato il carroccio, e fu rimesso
In sedia il Podestà tutto infangato,
Non si trovò il robon, ma gli fu messo
Indosso una corazza da soldato,
Le calze rosse abenche avea, col fesso
Dietro, e dinanzi un braghetton frappato,
E una squarcina in man, larga una spanna,
Parea il bargel di Caìfas e d' Anna.

Ei gridava in Bresciano: Innanz, Innanzi,
Che l' è rott' ol nemin, valent soldati,
Feghe sbità la schitta a tucch sti Lanzi
Maledetti da De, scommunegati.
Così dicendo, già vedea gli avanzi
Del destro corno andar quà e là sbandati,
E raggirarsi per que' campi aprichi,
Cercando di salvar la pancia a fichi.

der glänzen ſah, und welches lange die Lüſternheit der feindlichen Armee erregt hatte, in welchem man aber nur Haſelnüſſe und trockne Feigen findet, gar luſtig die prachtvolle Sparſamkeit, die man immer dieſem Volke vorgeworfen hat. *) Aber die burleske Poeſie leidet hier, wie die übrigen Gattungen, durch den Mangel an Freiheit; es iſt nicht der Mühe werth, über Leute, die ſeit fünfhundert Jahren todt ſind, über Leute, die uns weder durch ihre Gewohnheiten, noch durch ihren Charakter ähnlich ſind, zu ſpotten; die Satire, welche die demokratiſche Regierung der Bologneſer im dreizehnten Jahrhundert und die Kriege des Königs Henſius trifft, iſt zu unſchuldig; und ohne in einem heroiſch-komiſchen Gedichte Bitterkeit zu verlangen, möchte man ihm wenigſtens etwas mehr Anziehendes wünſchen.

Zu gleicher Zeit mit Taſſoni gab Franceſco Bracciolini von Piſtoja (1566 — 1645) ein heroiſch-komiſches Gedicht

---

*) Canto V. St. 35.

La terza insegna fu de' Fiorentini,
Con cinque mila tra cavalli e fanti,
Che conduceano Anton Francesco Dini
E Averardo di Baccio Cavalcanti;
Non s'usavano Starne e Marzolini,
Nè polli d' India allor, nè vin di Chianti;
Ma le lor vittovaglie eran caciole,
Noci e castagne, e sorbe secche al sole.

E di queste n' avean con le bigonce
Mille asinelli al dipartir carcati,
Acciò per quelle strade alpestre e sconce
Non patisser di fame i lor soldati:
Ma le some coperte in guisa e conce
Avean con panni d' un color segnati,
Che facean di lontan mostra pomposa
Di salmeria superba e preziosa.

Um dieſes Gepäck zu plündern, verlaſſen im folgenden Geſange die Deutſchen und die Soldaten der Garfagnana den König Henſius und geben ihm der Gefangenſchaft preis.

unter dem Titel: Lo scherno degli Dei (die Verſpottung der Götter) heraus. Wirklich führt Bracciolini die Götter des Heidenthums auf die Berge Toſcana's und bringt ſie mit Landleuten zuſammen, um ſie eine lächerliche Rolle ſpielen zu laſſen: in einem Dialog, der zur Vorrede dient, rühmt er ſich, dadurch zum Triumph der wahren Religion über alte Irrthümer beizutragen. Am häufigſten traveſtirt er die Mythologie, läßt die Götter eine niedrige und gemeine Sprache reden und ſucht Lachen zu erregen durch den Contraſt zwiſchen der Würde und Anmuth, die unſer Gedächtniß den homeriſchen Fabeln beilegt, und der Plumpheit in den Reden und den Intereſſen des gemeinen Volks. *)

---

*) Von dieſer Art iſt das Geſpräch zwiſchen Bellona und Mars: erſtere will ihren Bruder vermögen, den Vulcan anzugreifen. (Canto I, St. 29.)

Dicendo: o bella cosa, il Dio dell' armi
Scender dal ciel per far una quistione,
E poi fuggirsi? un ignominia parmi
Da non lavarla mai ranno o sapone;
Io per te cominciava a vergognarmi,
Però discesi dal sovran balcone,
E voglio in ogni modo, o molto o poco,
Che tu meni le man col Dio del foco.

Marte risponde all' hor, come tu credi,
Per paura o viltà non mi ritiro,
Ch' al corpo, al sangue, il pesterei co' piedi,
E ridurrelo in forma di butiro;
Ma perchè fabbricar piche, nè spiedi
Non sa se non costui, se ben rimiro,
E s' io l' uccido, al poco mio giudizio
Cade'l mestier dell' arme in precipizio.

In oltre tu non sai ch' egli è fratello
Nostro, e Venere sua nostra cognata,
E toccherebbe a noi farle il mantello
Da vedova modesta e sconsolata,

Zuweilen indeß erhebt er ſich auch über dieſe verbrauchte Parodie, und dann haben ſeine Schilderungen Anmuth und Poeſie. *)

E riveſtire a brun quel ghiottoncello
D' amore, e tutta quanta la brigata;
E saria d' uopo per noſtro decoro
Spendere ne la cera del mortoro.

*) Wie dieſe Beſchreibung eines Betrunknen, den Venus in einer Höhle findet. (Canto III, St. 8.)

Appar nel mezzo, infra due pietre rotte
Da l' età lunga un antro orrido e voto,
Pieno d' incerto lume, e d' una notte,
Che non laſcia tra l' ombre il mondo ignoto,
Per diritto sentier la bocca inghiotte
Ne l' ampio ventre il nubiloso Noto,
Suona la grotta a queſto vento, e freme
Da lui percoſſa, e neſſun altro teme.

Paſſa la Dea nell' orrid' antro, ov' ella
Sente il miſto romor, che fuor se n'eſce,
E illuminando la naſcoſa cella
Toglie a lei l' ombra, a se bellezza accreſce,
Così tra rotte nuvole, più bella
Che per sereno ciel Cintia rieſce,
E più diletta a riguardar la roſa
Cinta di spine infra la siepe ombroſa.

Nell' orrid' antro un uom' vermiglio e graſſo
Su per l' umido suol diſteſo giace,
Vinto dal vino, e'l grave ciglio e baſſo
Preme alcun raggio a la viſibil face;
La ſtanca fronte ha per guanciale un saſſo
Di muſco avvolto e d' edera tenace,
Natural felpa, onde s' adorna e veſte,
Capezzal duro in coltrice terreſtre.

Giace con la ritonda aperta bocca
Lo ſturato barletto al lato manco,

Man kann ſich nicht vorſtellen, mit welcher Heftigkeit, mit welcher Erbitterung man in Italien ſtritt, um zu wiſſen, ob Taſſoni oder Bracciolini der Erfinder des komiſchen Epos wäre. Man kam ziemlich allgemein dahin überein, daß Taſſoni zuerſt geſchrieben und Bracciolini zuerſt bekannt gemacht habe; weiter verglich man beide Dichter nicht: Bracciolini würde ſonſt faſt in jeder Hinſicht geringer erſchienen ſein; man konnte leicht aus der Verſchiedenheit ihrer Gegenſtände und ihrer Manier ſchließen, daß ſie nicht von einander geborgt hatten: man vergaß, daß nach Berni eigentlich Niemanden mehr erlaubt war, ſich für den Erfinder des komiſchen Epos auszugeben; aber man mußte ſtreiten, man durſtete nach einer literariſchen Fehde, und die Erbitterung dieſer Diſcuſſion charakteriſirt das ſiebzehnte Jahrhundert; ſie bringt die Geiſtesthätigkeit, die ſich bei den Italienern noch erhielt, in Gegenſatz mit der Nichtigkeit der Intereſſen, welche anzuregen ihnen erlaubt war. Indem ſie ſich über allerlei Jämmerlichkeiten erhitzten, täuſchten ſie ſich ſelbſt und überredeten ſich, daß ſie noch lebten.

Später erſchienen zwei andre burleske Heldengedichte, die noch jetzt in großem Ruf bei denen ſtehn, welche die toscaniſche Sprache abgöttiſch verehren. Das erſte iſt Malmantile racquistato von Lorenzo Lippi, herausgegeben im J. 1676; das zweite iſt Torracchione desolato von Paolo Minucci. Die Italiener finden eine unausſprechliche Anmuth in allen, auch den gemeinſten Redensarten des Volks von Florenz; ſie ſchätzen dieſe beiden Gedichte wegen des ſeltnen Verdienſtes, den florentiniſchen Dialekt niedrig und rein zu ſpre-

---

E'l turacciolo suo, ch' hor non l' imbocca,
Pende legato a uno spaghetto bianco,
La saliera v' è ancor più volte tocca
Dal fiero ramolaccio acuto e franco
Vincitor de la lingua, onde è mestiere,
Che trafitta da lui, dimandi bere.

chen. Die Academie della Cruſca, die in demſelben Jahrhundert an ihrem Wörterbuch arbeitete und dadurch noch einen andern literariſchen Krieg zwiſchen den Toſcanern und allen übrigen italieniſchen Literatoren erregte, hat ſich eine unendliche Mühe gegeben, dieſe niedrige Sprache aufzubehalten. Selbſt heutiges Tags ſind einige Schriftſteller Italiens Enthuſiaſten für alles, was ihren Stempel trägt, und betrachten nur das als rein geſchrieben, was nach der Sprache des niedrigen Volks zu Florenz im vierzehnten Jahrhundert gemodelt iſt. Für alle, die dieſe gemeine und zugleich pedantiſche Sucht nicht theilen, werden die beiden Gedichte von Malmantile und Torracchione nur wenig Intereſſe haben. Nach Dante's göttlicher Komödie iſt Malmantile vielleicht das Werk, das die italieniſchen Gelehrten am meiſten beſchäftigt hat und das mit weitläuftigern Commentaren und der meiſten typographiſchen Pracht herausgegeben worden iſt.

Das Schloß Malmantile, deſſen Eroberung den Gegenſtand dieſes Gedichts ausmacht, iſt auf einer Höhe erbaut, acht Meilen von Florenz, in dem untern Arnothal. Einer der Helden (Canto I, St. 64.) ſagt, daß es für das achte Wunder der Welt gelten könne; aber er hüthet ſich, ſeine Lage anzugeben; die Armee, die es belagern ſoll, und die aus der Nachbarſchaft von Florenz aufbricht, ſchifft ſich ein, um hinzugelangen, und der Verfaſſer vermeidet ſorgfältig, uns begreifen zu laſſen, in welches Land er uns führt. Die Zeit iſt nicht beſſer angegeben; die Helden und Heldinnen ſtehn mit nichts Bekanntem in Verbindung; das Anſehn Turpins, welches oft angeführt wird, die Geſchichten von ungeſchlachten Menſchen und von Zaubereien verſetzen uns in die Zeiten des Ritterthums, während tauſend populäre Anſpielungen auf das ſiebzehnte Jahrhundert zurückführen. Der Verfaſſer hat, damit man nicht irgend eine Anwendung von ſeinen Satiren machen möchte, vermieden, die Phantaſie an irgend etwas zu feſſeln; aber er

hat auf dieſe Weiſe alles Intereſſe und alle Neugierde vernichtet; und was ſeine Scherzhaftigkeit betrifft, ſo ſcheint mir in ſeinen Sprichwörtern und ſeiner gemeinen Sprache davon nicht viel echtes zu ſtecken. Ich habe mit Mühe einige Strophen gefunden, welche verdienen, als Proben eines ſo geprieſenen Gedichts angeführt zu werden. *)

---

*) Canto III., St. 3.

Era in quei tempi là quando i geloni
Tornano a chiuder l'osterie de' cani;
E talun che si spaccia in milioni
Manda al Presto il tabì pe' panni lani;
Ed era appunto l'ora che i crocchioni
Si calano a l'assedio de' caldani;
Ed escon con le canne e co' randelli
I ragazzi a pigliare i pipistrelli;

Quando in terra l'armata con la scorta
Del gran Baldone a Malmantil s'invia:
Onde un famiglio nel serrar la porta
Senti romoreggiar tanta genia.
Un vecchio era quest' uom di vista corta,
Che l'erre ognor perdeva a l'osteria;
Talche tra il bere e l'esser ben d'età
Non ci vedeva più da terza in là.

Per questo mette mano a la scarsella,
Ov' ha più ciarpe assai d'un rigattiere;
Perchè vi tiene infin la faverella,
Che la mattina mette sul brachiere.
Come suol far chi giuoca a cruscherella,
Due ore andò a la cerca intere intere:
E poi ne trasse, in mezzo a due fagotti
Un par d'occhiali affumicati e rotti.

I quali sopra il naso a petronciano
Con la sua flemma pose a cavalcioni,
Talchè meglio scoperse di lontano
Esser di gente armata più squadroni.

Die Entſtehung der Oper iſt vielleicht das einzige literariſche Ereigniß in Italien, das dem ſiebzehnten Jahrhundert Ehre macht. Der Glanz der zeichnenden Künſte hatte zugleich mit dem Glanz der Literatur aufgehört; Michel Angelo war ein Zeitgenoſſe Arioſts; ſeine Zöglinge und ſeine Nachfolger hatten mit Taſſo geblüht; aber das Genie hatte zu gleicher Zeit aufgehört, ſich durch Verſe und durch den Pinſel auszudrücken. Die große Entwickelung der Muſik erfolgte ſpäter als die der übrigen ſchönen Künſte; es ſcheint, daß die Kühnheit des Geiſtes ſich in dieſe Freiſtätte flüchtete, wo ſie nicht erlangt werden konnte, und daß diejenigen, die eine ſchaffende Kraft in ſich fühlten, nur die Harmonie wahrnahmen, in der ſie ihrem Geiſte einen Aufſchwung geben konnten, ohne auf die Schranken der verſchiednen Inquiſitionen zu ſtoßen. Die Italiener waren für die Muſik nicht minder bewundernswürdig organiſirt als für die Dichtkunſt und Mahlerei; ein erleſener Sinn lehrte ſie und lehrt ſie noch jetzt ohne Studium, ohne Vorbereitung erkennen, was ſchön, was rein in dieſer Gattung iſt: die geſchickteſten Componiſten unterwerfen mißtrauiſch gegen ſich ſelbſt die Muſik ihrer neuen Opern dem Urtheil der Lazzaroni von Neapel, und die gleichzeitige Bewegung jener ſpitzen Mützen, womit das Parterre von San Carlo angefüllt iſt, zeigt

---

Spaùrito di ciò cala pian piano
Per non dar ne la scala i pedignonì:
E giunto a basso lagrima e singhiozza,
Gridando quanto mai n' ha ne la strozza.

Dicendo forte, perchè ognun l'intenda:
A l'armi a l'armi, suonisi a martello:
Si lasci il giuoco, il ballo e la merenda,
E serrinsi le porte a chiavistello;
Perchè quaggiù nel piano è la tregenda,
Che ne viene a la volta del castello:
E se non ci serriamo o facciam testa,
Mentre balliamo, vuol suonare a festa.

ſchon in der erſten Vorſtellung an, ob die neue Muſik beſtehen oder durchfallen wird. Eine ſchöne Stimme und ſchöne Geſangsweiſe iſt das einzige, was heutiges Tags die Italiener aus ihrer Apathie zieht; ich habe das Volk, das die Straßen erfüllte, Häuſer umlagern ſehn, um ein Liebhaberconcert möglichſt zu hören, in welchem eine Frau von Talent ſang. Da die Fortſchritte der Muſik mit dem Verfall der Dichtkunſt zuſammentrafen, ſo bemächtigte ſich die erſtere der letztern als einer einfachen Verzierung; ſie beherrſchte ſie, ſie beugte ſie nach ihrem Gefallen und ſchritt fort im Verhältniß zu der Wichtigkeit, die ſie erlangt hatte, und zu dem Beiſtande, den ſie von den übrigen Künſten foderte.

Es iſt wahrſcheinlich, daß ſeit der Erneuerung der dramatiſchen Kunſt die Muſik oft mit den theatraliſchen Vorſtellungen verbunden wurde. In alle Tragödien hatte man Chöre nach dem Muſter der Griechen eingeflochten, und alle dieſe Chöre wurden geſungen; die Schäferſtücke waren noch durchgängiger mit Geſängen untermiſcht und mit Inſtrumenten begleitet; aber in allen dieſen Werken war die Muſik nur Nebenſache: ſie vervollſtändigte das Feſt, aber ſie machte es nicht aus. Im J. 1594 wurde zum erſtenmale dieſe Ordnung umgeſtoßen. Ottavio Rinuccini, ein florentiniſcher Dichter, weit weniger ausgezeichnet durch Erfindung oder Geiſt als durch ein höchſt muſikaliſches Ohr, welches ihn in der Sprache alles wahrnehmen ließ, was geeignet war, ſich mit der Harmonie zu verbinden, trat mit drei Muſikern, Peri, Jacob Corſi und Caccini, zuſammen; gemeinſchaftlich verfertigten ſie ein mythologiſches Drama, worin alle ſchönen Künſte ihre ganze Pracht vereinigen ſollten. Rinuccini war weit weniger bemüht, ſelbſt als Dichter zu erſcheinen, als ſeine Gefährten hervortreten zu laſſen; eben ſo wenig vernachläſſigte er die Täuſchung der Decorationen und Maſchinen, damit alle Sinne zugleich überraſcht würden. Die Gelehrten hatten das Andenken an die muſikali-

ſche Declamation der Griechen erhalten: ſie verbanden das Recitativ innigſt mit der Poeſie, ſo daß in der Oper nichts mehr geſprochen wurde. Die Poeſie, welche ganz für den Geſang beſtimmt war, nahm jetzt einen andern Charakter an; ſie konnte nicht mehr Entwicklungen zulaſſen, welche ſchon zu lange Scenen noch verlängert hätten; der Dichter ſtrebte nach den Wirkungen, und opferte ihnen die Haltung des Stücks; er eilte oder zauderte, nicht nach dem natürlichen Gang der Leidenſchaft, ſondern je nach dem die Muſik ihn ausdrücken konnte; er ſuchte eine andre Gattung von Harmonie auf, er entfernte ſich von der lyriſchen Form der Canzonen, deren Perioden zu lang war und näherte ſich derjenigen, die Chiabrera zu derſelben Zeit den Strophen der Ode gab, welche er von den Alten entlehnte. *)

*) Dieſe Form dient ihm ſelbſt für den Dialog. Man kann darüber urtheilen aus folgendem Streit der Gottheiten, der gleichſam der Knoten der Handlung iſt.

Apollo. Dimmi, possente arciero,
Qual fera attendi, o qual serpente al varco,
Ch' hai la faretra e l'arco?

Amore. Se da quest' arco mio
Non fu Pitone ucciso,
Arcier non son però degno di riso,
E son del cielo, Apollo, un nume anch'io.

Apollo. Sollo; ma quando scocchi
L' arco, sbendi tu gli occhi,
O ferisci a l'oscuro, arciero esperto?

Venere. S' hai di saper disio
D'un cieco arcier le prove,
Chiedilo al Re de l'onde,
Chiedilo in cielo a Giove:
E tra l'ombre profonde
Del regno orrido oscuro
Chiedi, chiedi a Pluton s'ei fu sicuro?

Apollo. Se in cielo, in mare, in terra,
Amor, trionfi in guerra,
Dove, dove m'ascondo?
Chi novo ciel m'insegna, o novo mondo?

Dieſe vollkommene Uebereinſtimmung zwiſchen der Poeſie und Muſik wurde nicht auf der Stelle erlangt; das Finden war das Werk von mehr als einem Jahrhundert. Rinuccini hatte den Ruhm, ſie zuerſt geſucht zu haben: die Vollkommenheit in dieſer Gattung war dem Metaſtaſio vorbehalten. Der erſte Verſuch Rinuccini's war faſt nichts weiter, als eine von den Metamorphoſen Ovids, in Geſprächsform gebracht. Man ſah Apollon die Schlange Python in dem Augenblicke tödten, wo dieſes Ungeheuer die Hirten und Nymphen in die Flucht jagte. Stolz auf ſeinen Sieg trotzt er dem Amor, der mit Venus auf die Erde herabgeſtiegen war; der Götterknabe rächt ſich; Apollon erblickt Daphne, er verfolgt ſie: ſie entflieht und ein Bothe erzählt ihre Verwandlung. Vier Chöre theilen in kleine Acte ein kleines Drama, das noch nicht vierhundert und funfzig Verſe erreicht. Die in anmuthige Couplets abgetheilten Chöre ſcheinen ganz vorzüglich für die Muſik gemacht. *) Die übrige Oper war wahrſchein-

---

*) Dies iſt das Ende des letzten Chors, welcher das Stück ſchließt.

S'a fuggir movo le piante
    Vero amante,
    Contro amor cruda e superba,
    Venir possa il mio crin d'auro
    Non pur lauro,
    Ma qual' è più miser erba.

Sia vil canna il mio crin biondo,
    Che l' immondo
    Gregge ognor schianti e dirami;
    Sia vil fien ch'ai crudi denti
    Degli armenti
    Tragga ognor l'avida fame.

Ma s' a preghi sospirosi
    Amorosi

ſich ganz in Recitativ; man ſieht hier keine abgeſonderten Arietten, noch weniger Duo's oder zuſammengeſetzte Stücke.

Nach der Daphne gab Rinuccini ſeine Eurydice, welche mit denſelben Muſikern gemeinſchaftlich verfertigt und zum erſtenmal im J. 1600 bei der Vermählung der Maria von Medici mit Heinrich IV. aufgeführt wurde; er verfaßte nachher eine Ariadne, die einen nicht minder glänzenden Erfolg hatte. Der Ruhm der Oper war befeſtigt; alle Höfe beeiferten ſich, den Hof von Florenz nachzuahmen; man vervollkommnete die erſte Arbeit; man gab den Theaterſtücken mehr Handlung, der Muſik mehr Mannichfaltigkeit, indem man Arien unter das Recitativ miſchte; man erfand die Duo's und die mehrſtimmigen Stücke, und nach einem ganzen Jahrhunderte brachte Apoſtolo Zeno endlich die Oper zu dem Grade von Vollkommenheit, den ſie erreichen konnte, bis Metaſtaſio das Werk des Geiſtes durch die Macht des Genie's beſeelte.

Di pietà sfavillo ed ardo,
S'io prometto a l'altrui pene
Dolce spene
Con un riso e con un guardo.

Non soffrir, cortese amore,
Che'l mio ardore
Prenda a scherno alma gelata;
Non soffrir ch' in piaggia o'n lido,
Cor infido,
M' abbandoni innamorata.

Fa ch'al foco de' miei lumi
Si consumi
Ogni gelo, ogni durezza;
Ardi poi quest' alma allora,
Ch' altra adora,
Qual si sia la mia bellezza.

Apoſtolo Zeno, ein Venetianer, aber aus Candia abſtammend, war im J. 1669 geboren. Er hatte die Geſchichte mit Leidenſchaft ſtudirt und zuerſt hiſtoriſche Stücke auf die Opernbühne gebracht, ſtatt ſich auf den Kreis der Mythologie zu beſchränken. Der Ruhm der franzöſiſchen Tragiker fing damals an, ſich in ganz Europa zu verbreiten; er nahm ſie oft zu Muſtern, und unter ſechzig Opern, die er dem Publicum geliefert hat, ſind die beſten, und die den dauerndſten Erfolg gehabt haben, mit Nachahmungen der franzöſiſchen Claſſiker bereichert. So iſt in ſeiner Iphigenie alles, Intrigue, Situationen, Charaktere, dem Racine nachgeahmt, aber ſo nachgeahmt, wie es der Oper gebührt; die Sprache der Leidenſchaft erhält hier jene ſchwärmeriſche Harmonie, die zu der Muſik paßt, und die weniger Kraft und Nachdruck hat, als die Sprache des Trauerſpiels. Die hiſtoriſchen Stücke von ſeiner Erfindung, ohne darum romanesker und weichlicher zu ſein als die von Metaſtaſio, beleidigen durch dieſe Umkleidung der Geſchichte doch mehr, weil man fühlt, daß Metaſtaſio das menſchliche Leben nicht anders auffaſſen noch darſtellen konnte, während Zeno unaufhörlich von Liebe ſpricht ohne jene Harmonie, jene Zartheit, jenen Rauſch, welche die ganze übrige Welt vergeſſen laſſen. *)

---

*) Hier ſind einige Beiſpiele aus ſeinem auf die Zwietracht zwiſchen dem großen Fabius Cunctator und ſeinem Magiſter equitum im zweiten puniſchen Kriege, dem M. Minutius, gegründeten Drama I due Dittatori. Aber bei Zeno iſt die Liebe zweier gefangnen Fürſtinnen die geheime Triebfeder dieſer großen Ereigniſſe. Die Carthaginienſerin Arisbe gebraucht als Gefangne im Lager der Römer die Gewalt ihrer Augen, um daſelbſt Zwietracht auszuſäen; ſie frohlockt darüber (Act III. Scene 8.)

Colpi al segno lo stral; gittati ho i semi
Del civil odio. Vedrò in breve armarsi
Tribuni e Dittatori.

Zeno ſchrieb auch komiſche Opern; dieſe Gattung von Schauſpielen war im J. 1597 faſt zu derſelben Zeit wie die ernſthafte Oper aufgekommen und war in ihrem Urſprung den improviſirten Luſtſpielen nachgebildet; auch hier waren

---

Qual gloria per Arisbe!
E se dirlo a me lece,
Forse Annibale ancor tanto non fece.
A l'uomo il sapere,
L' ardire, il potere
Natura donò.
E a noi che lasciò?
Astuzia e beltà
Ma il sesso più frale,
A senno e possanza
Sovrasta e prevale;
Se d' armi sì forti
Valer ben si sà.

Minutius, eiferſüchtig auf des Fabius Sohn, verurtheilt ihn zum Tode. Fabius widerſetzt ſich nicht, um die Kriegszucht aufrecht zu erhalten, und ſagt zu ſeinem Sohne, der zum Richtplatz geführt wird (Act IV. Scene 7.):

So qual sono, e qual tu sei.
Tu i pietosi affetti miei,
E la patria avrà i più forti.
Dura invitto; e ad ogni età,
In tua gloria passerà
La virtù, che teco porti.

Und der Sohn nimmt Abſchied von ſeiner Geliebten in folgender Ariette (Act IV, Scene 8.):

Concedimi, ch' io baci
Cara la bianca mano,
Favor di tua pietade a l' amor mio.
Ma tu sospiri e taci:
Mi basta il tuo dolor, Ersilia, addio.

Man ſieht immer den Versfall des Metaſtaſio, wovon der Ruhm der Erfindung dem Zeno gehört; aber immer auch fehlt darin Leben, Gefühl und Anmuth.

Harlekin, Brighella und alle Masken des italieniſchen Theaters die Hauptperſonen. Aber Zeno zeigte wenig Talent für die komiſche Oper, und dieſes ſo ergötzliche, ſo nationale Schauſpiel, dem Italien ſo viel ſchöne Muſik verdankt, hat noch keinen ausgezeichneten Dichter gehabt.

Apoſtolo Zeno wurde von Kaiſer Carl dem IV. nach Wien berufen, und zu gleicher Zeit mit zwei Aemtern bekleidet, die nicht geeignet ſchienen, vereinigt zu werden; er wurde zum kaiſerlichen Hiſtoriographen und Hofoperndichter ernannt. Seine lange Laufbahn hat bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts gereicht: er ſtarb im J. 1750, einundachtzig Jahre alt, nachdem er in ſeinem Alter ſeinen Ruhm von Metaſtaſio, der ihm folgen ſollte, verdunkelt geſehn.

Endlich hatte das ſiebzehnte Jahrhundert auch dramatiſche Schriftſteller in ſehr großer Anzahl; man gab vor allen Höfen, auf allen Theatern, Tragödien, Komödien, Schäferſpiele; aber keins dieſer zahlreichen Stücke konnte eine Vergleichung mit den Stücken des vorherigen Jahrhunderts aushalten. Den Tragödien fehlte durchaus Wahrheit in der Zeichnung der Charaktere und Sitten; ihr Styl war ſchwülſtig, nach dem falſchen Streben des Zeitalters, und ihr Gang kalt; die Verfaſſer ſchleppten ſich hin zwiſchen der pedantiſchen Nachahmung der Alten und dem ſchlechten Geſchmack der Neuern; ihre Stücke ſind nur noch ein Gegenſtand für die Gelehrſamkeit und Neugierde; keine Bühne möchte die Aufführung derſelben ertragen, kein Schriftſteller könnte hier Muſter oder neue Ideen finden; der Dichter dachte nur darauf, den Zuſchauer durch glänzende Decorationen oder ein großes Geräuſch auf der Bühne in Staunen zu ſetzen, und alle Wahrſcheinlichkeit wurde der Begierde aufgeopfert, Ungeheuer, Gefechte oder Wagen mit Pferden erſcheinen zu laſſen. Die Luſtſpiele waren niedrig und platt, loſezuſammenhängend und nur für das Volk gemacht; die Schäferſpiele wurden immer fader, pre-

tiöſer, immer mehr mit Concetti angefüllt, und wenn die Oper das einzige beſuchte Schauſpiel war, ſo verdiente ſie es auch allein.

Man kann kaum begreifen, wie dieſer allgemeine Verfall, der ſich nicht allein über alle Zweige der Literatur, ſondern auch über alle menſchlichen Geiſteskräfte zu verbreiten ſchien, ſich ſelbſt hemmen konnte. Der falſche Scharfſinn ſchien nothwendig zu dem Verluſte alles Scharfſinns führen zu müſſen; der Bearbeitung von kleinlichen Gegenſtänden mußte die Entſagung aller Arbeit folgen, und man mußte erwarten, daß Italien in dem ſchlechten Geſchmack einſchlummerte, wie es ſchon einmal nach dem Zeitalter Hadrians eingeſchlummert war. Es iſt wahrſcheinlich, daß, wäre es ſich ſelbſt überlaſſen geweſen, alle Literatur wirklich aufgehört hätte; und wenn man noch jetzt die Dichter prüft, die an keinem fremden Einfluß Antheil genommen haben, ſo findet man in ihnen würdige Nachfolger der Marini und Achillini. Italien wird täglich von immer gedanken- und empfindungsloſern, mit Metaphern und Antitheſen immer überladnern Sonetten überſchwemmt. Bei allen, die nur ihre eigne Sprache kennen, beſteht die Poeſie nur in den Bildern; die Kühnheit vertritt die Stelle der Schönheit; hochtönende Laute, müſſige Beiwörter erſetzen und verdrängen den Gedanken. Aber die großen Dichter aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. wurden, nachdem ſie mehrere Jahre hindurch auf ihr Vaterland beſchränkt geweſen, endlich den Ausländern bekannt; ihr Ruf und ihre Werke überſtiegen zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts die Alpen; die Vergleichung dieſer Meiſterwerke mit den ſchalen Erzeugniſſen der Seicentiſten weckte den Geſchmack. Die fremden Dichtungen waren gedankenreicher als die einheimiſchen; und trotz aller Bemühungen der politiſchen und religiöſen Inquiſition kam mit der Poeſie auch der Gedanke als Contrebande nach Italien. Ein großes Streben nach edeln und erhabnen Ideen, nach allem, was zum Glück

oder zur Vollkommenheit des Menſchen beiträgt, beſeelte Europa zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Trotz aller Anſtrengungen der Fürſten und Prälaten konnte Italien dabei nicht ganz müſſig bleiben. Die erſte Wirkung von dem Einfluß der franzöſiſchen Literatoren, die man ſtudirte, und der Engländer, die man kennen zu lernen anfing, war, daß die Italiener zu mehr Reinheit in den poetiſchen und theatraliſchen Sitten zurückgeführt wurden. Die Poeſien Frugoni's, die Dramen Metaſtaſio's, ſelbſt die Komödien Goldoni's haben im Ganzen eine moraliſche Abſicht; und man muß ihnen dies zum großen Verdienſt anrechnen, wenn man an die allgemeine Verderbtheit des Volks und an die widrige Zügelloſigkeit aller Dichter des ſiebzehnten Jahrhunderts denkt. Die zu anſtändigen Gefühlen zurückgekehrte Poeſie war geſchickter, hochherzige Gefühle auszudrücken. Der erſte Schritt in der erſten der ſchönen Künſte mußte die Rückkehr zur Sittlichkeit ſein, wenn es wahr iſt, daß „die großen Gedanken dem Herzen entſteigen."

Siebzehntes Kapitel.

Achtzehntes Jahrhundert; Metaſtaſio.

Zwei gegen das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts geborne Männer, Frugoni und Metaſtaſio, waren beſtimmt im achtzehnten Jahrhundert den Ruhm der italieniſchen Literatur wieder zu erheben. Carlo Innocenzio Frugoni, einer der größten lyriſchen Dichter der neuern Zeiten, war geboren zu Genua den 21ſten Nov. 1692 in einer edeln Familie, die mit ihm erloſch. Er wurde bei den Jeſuiten erzogen und in einem Alter von funfzehn Jahren von ſeinen Eltern gezwungen, das Mönchskleid zu nehmen. Nach langen Leidensjahren entband ihn ein Papſt ſeiner ſtrengſten Gelübde; aber Frugoni blieb Prieſter, und wurde dadurch von dem thätigen Leben und den häuslichen Gefühlen, für welche die Gluth ſeines Herzens und die Thätigkeit ſeines Geiſtes ihn beſtimmt zu haben ſchienen, entfernt gehalten. Italien war damals getheilt zwiſchen den Anhängern des pretiöſen und erkünſtelten Geſchmacks, den Marini eingeführt hatte, und zwiſchen denen, die, um ihn zu verbeſſern, nichts anzurathen wußten, als eine knechtiſche Nachahmung der Schriftſteller des ſechzehnten Jahrhunderts, oder der Claſſiker, ihrer urſprünglichen Muſter. Frugoni wich von dieſen und von jenen ab; ſein Genie trieb ihn zu etwas kräftigerm und originellerm; er ſtudirte beſonders die Dichter

jener Jahrhunderte, die ſich kaum der Barbarei entwunden hatten; er nahm ſie nicht zum Muſter; aber er erkannte in ihnen Beiſpiele wahrer Größe, und fand bald in ſich einen Geiſt, würdig die Helden zu beſingen, wie es geſchehn muß, mit dem Herzen und der Phantaſie, nicht mit dem Gedächtniſſe oder dem wenig preiswürdigen Talent, das, was ſchon Andre hervorgebracht haben, neu zu ſchaffen.

Frugoni hat in ſeinen Verſen die mannichfaltigſten Gegenſtände behandelt; alle göttlichen und menſchlichen Leidenſchaften haben ihm Sonette, Canzonen, lyriſche Gedichte in allen Sylbenmaßen geliefert. Beſonders aber übertrifft er in dem reimloſen Verſe (verso sciolto) alle ſeine Vorgänger durch den Adel ſeines Ausdrucks, die Beredſamkeit der Gemüthsbewegung, die ihn hinreißt, durch die Hoheit der Dichtung. Vielleicht wird man ihm vorwerfen, zu oft die Gelehrſamkeit in die ſchöne Literatur hineingezogen zu haben; er beſaß gründliche Kenntniſſe in der Medicin, Phyſik, Chemie, Mathematik, und hat dorther zu viele Bilder genommen; zuweilen hat er in ſeinen Verſen ſogar Gegenſtände behandelt, die der Poeſie fremd ſcheinen; wenigſtens hat es niemand mit mehr Beredſamkeit und einem glänzendern Colorit gethan. Es iſt in Italien eine allgemeine Verkehrtheit, die Wiſſenſchaft in die Poeſie zu miſchen; dieſen Leuten fehlt es an umfaſſenden Kenntniſſen; ſobald ſie ſich etwas davon erworben haben, eilen ſie, ſich damit zu brüſten, wie der vor kurzem Reichgewordene ſeinen Reichthum zur Schau ſtellt. Je mehr man übrigens in der Civiliſation fortſchreitet, um ſo mehr fühlt man die Nothwendigkeit, der Poeſie eine weſentlichere Nahrung zu geben. Wenn nicht mehr der Enthuſiasmus allein die Verſe eingiebt, muß der Verſtand eben ſo wohl als die Phantaſie befriedigt werden; und die Italiener, denen die wahre Philoſophie verſagt iſt, haben oft Kenntniſſe an die Stelle der Gedanken geſetzt. Ich habe berühmte Improviſatoren es ſich zur Pflicht machen ſehn, die Wiſſenſchaft der Zahlen, die Ei-

genthümlichkeiten der Körper, und ſelbſt die Anatomie zu ſtudiren, um im Stande zu ſein, auf die Fragen, die man an ſie richtete, in Verſen zu antworten.

Frugoni, Hofpoet zu Parma unter den letzten Farneſen und den ihnen nachfolgenden Bourbons, war Director der Schauſpiele, und oft mit undankbarem Fleiße beſchäftigt, kleine Theaterſtücke zu überſetzen, Epithalamien und Gelegenheitsgedichte auf Gegenſtände, die ſein Genie nicht entzünden konnten, zu ſchreiben. An dieſem Hofe lebte er indeß als ein Epicuräer, faſt immer verliebt bis in ſein höchſtes Alter, und mit den Leidenſchaften das Feuer und die Phantaſie eines Jünglings bewahrend. Er ſtarb zu Parma den 20ſten Dec. 1768 in einem Alter von sechsundſiebzig Jahren. Sein in Italien großer Ruf hat ſich bei den auswärtigen Nationen nur wenig verbreitet, weil von allen Poeſien die lyriſche diejenige iſt, die am wenigſten ſich eignet, überſetzt oder auch nur vollſtändig genoſſen zu werden, wenn man die Sprache nicht gründlich verſteht.

Frugoni war ein Schüler des Giovanni Vincenzo Gravina, eines berühmten Rechtsgelehrten und Philoſophen, geweſen. Dieſer mit einem erleſenen Geſchmack und einem weit über den Standpunkt ſeiner eignen Poeſien ſich erhebenden Genie ausgerüſtete Mann war auch des Metaſtaſio Lehrer. Wenn der Ruf des erſtern ſeiner Schüler ſich auf Italien beſchränkt hat, ſo hat der Ruhm des zweiten ſich über ganz Europa verbreitet. Niemand hat ſich durch ſein Talent mehr in Uebereinſtimmung mit den Empfindungen der neuern Völker befunden; niemand hat eine größere Wirkung hervorbringen können, in Vergleichung zu der Höhe, auf welche er ſich erhoben hat. Geboren zu Rom den 3ten Jan. 1698 in einem niedrigen Stande, wurde er anfänglich zu einem Goldſchmid beſtimmt. Gravina, der ſein Talent erkannte, nahm ihn zu ſich und verwandelte ſeinen Namen Trapaſſi in Metaſtaſio, welches von jenem die griechiſche Ueberſetzung war. Zu derſelben Zeit, wo er ihn

in allen menſchlichen Kenntniſſen, deren Hülfe die Poeſie brauchen kann, zu unterrichten ſuchte, ermunterte er ihn in dem Talent zu improviſiren, das Metaſtaſio von der Natur empfangen zu haben ſchien, und das ſeine poetiſche Sprache einigermaßen ſchmeidigte, indem es ihm ein ſicheres Mittel war, alle Gefühle, alle Gedanken mit gleicher Anmuth und gleicher Leichtigkeit auszudrücken. Indeß legte ſich Metaſtaſio von ſelbſt auf diejenige Dichtungsgattung, die ſein ganzes Genie entwickeln ſollte. In einem Alter von vierzehn Jahren ſchrieb er ein Trauerſpiel, Juſtin betitelt, das man in ſeinen Werken gedruckt findet. Es iſt freilich ein ſchlechtes Stück, aber ſchon das Unternehmen iſt für einen Jüngling von dieſem Alter ehrenvoll; übrigens ſieht man hier, daß Metaſtaſio von der Natur berufen war, Opern zu ſchreiben; ſeine Tragödie in fünf Acten iſt ſchon eine Oper, die Bewegung der Verſe iſt ganz muſikaliſch, und der Chor iſt von Arietten unterbrochen, dergleichen er ſpäter in ſeine beſten Stücke einſtreuen ſollte. Gravina brachte in der Folge ſeinen Zögling in ſeine Vaterſtadt Crotona im Königreich Neapel, um ihn den Unterricht des Gregorio Caropreſe benutzen zu laſſen, der ſein eigner Lehrer in der platoniſchen Philoſophie geweſen war. Bei ſeiner Rückkehr nach Rom ſtarb er daſelbſt im J. 1718 und hinterließ durch ſein Teſtament ſein ganzes Vermögen, das ſehr anſehnlich war, ſeinem Zögling Metaſtaſio.

Italien war während eines und eines halben Jahrhunderts alles literariſchen Glanzes beraubt geweſen; die Natur ſchien es durch Metaſtaſio entſchädigen zu wollen. Keiner ſeiner Schriftſteller vielleicht iſt vollſtändiger ein Dichter geweſen, keiner vielleicht hat eine größere Beweglichkeit der Phantaſie, eine größere Zartheit der Empfindung mit einem größern Reiz der Sprache vereinigt; keiner vielleicht iſt ſchon durch ſeinen Styl ein anmuthigerer Mahler, und ein dem Ohre ſchmeichelnderer Muſiker geweſen. Metaſtaſio hat keine Anſprüche gemacht, ſich zu den Höhen des Genie's zu

erheben, er hat ſich in keiner jener männlichen und hoch=gewaltigen Schöpfungen verſucht, die durch ihre Erhaben=heit Bewunderung und Ehrfurcht in uns erwecken. Der Dichter der Oper wollte er ſein und iſt er geweſen; und in dieſer beſchränkten Laufbahn hat er alles übertroffen, was ſeine eigne Nation, alles was irgend eine andre Nation noch ſo Ausgezeichnetes hervorgebracht hat. Er erkannte und er=faßte mit Genauigkeit die Natur der Bühne, der er ſich und ſein Talent widmete, und in einer Gattung, in der vielleicht kein andrer Dichter einen wahren Ruhm erworben hat, brachte er die nationalſten Dichtungen hervor, welche Italien beſitzt, die, welche dem Gedächtniß des ganzen Volks am tiefſten eingeprägt ſind.

Der Zweck des tragiſchen Theaters, den die verſchied=nen Kritiker verſchieden erklärt, die verſchiednen Völker ver=ſchieden verſtanden haben, konnte in der That mit Zeit und Ort ſich verändern. Er konnte bei den Alten nach und nach religiös, moraliſch, politiſch ſein, als die Dichter, in=dem ſie die unveränderlichen Geſetze des Schickſals enthüll=ten, ſtarke Seelen durch die Erkenntniß des Unglücks kräf=tigen wollten; er konnte bei den Neuern entweder die bloße Erforſchung der tiefen Gefühle, oder das lebendige Abbild der Natur, oder, nach einem edlern Syſtem, die Ausbil=dung des Schönen in den Werken des Geiſtes, der Reiz der Harmonie in der Einheit, die Bewunderung der Kunſt in ihrer Vollkommenheit vereinigt mit der Wahrheit der Natur ſein.

Aber die Opernbühne war nicht eines ſo edeln Ur=ſprungs; entſtanden an dem üppigen Hofe der Fürſten konnte ſie nicht beſtimmt ſein, Helden zu bilden; man verlangte von ihr, daß ſie alle Genüſſe, alle Gefühle zugleich dar=bieten, daß ſie zu gleicher Zeit die Augen, die Ohren, und die zarteſten Neigungen des Herzens feſſeln, die Wolluſt veredeln, und durch die Beimiſchung zarter und erhabner Empfindungen gewiſſermaßen heiligen, und daß ſie, wenn

man außer dem gegenwärtigen Genuß einen politiſchen Zweck aufſuchen will, dem Fürſten jede Reue wegen ſeiner Weichlichkeit, den Unterthanen jeden Gedanken über die Gegenwart hinaus benehmen ſollte. So war die Oper an dem Hofe der Medici und Farneſe oder auf jenen Theatern Venedigs entſtanden, deren Ueppigkeit der Senat um des Staates willen unterhielt; ſo fand ſie Metaſtaſio, als er denken und ſchreiben konnte; und ohne ſich von dem Verweichlichten, das ſich in dieſer Dichtungsart findet, Rechenſchaft abzulegen, überließ er ſich dem Antriebe ſeines Herzens, der ihn ſelbſt zu jenem feinen Epicureismus zog; der in ſeinen Augen Heroismus, Ruhm, Tugend mit Liebe vereinigte; er ſchrieb auf eine Weiſe, daß jener Rauſch aller Lebensfreuden, welchen Muſik, Tanz, Mahlerei und eine mehr noch als dieſe ſchönen Künſte einſchmeichelnde Poeſie gemeiniglich in der Seele des Zuſchauers erwecken, dadurch unterhalten, vermehrt und bis aufs Höchſte geſteigert wurde.

Die frühern Operndichter, die zwiſchen der Nachahmung der griechiſchen Tragiker, der Franzoſen, zuweilen der Spanier und der Hirtendichter Italiens ſchwankten, hatten nicht wahrgenommen, welches die dieſer Gattung eigenthümlichen Geſetze ſeien; Metaſtaſio beſtimmte ſie mit feſter Hand, ohne die Anklagen einer pedantiſchen Kritik zu fürchten. Weit entfernt, ſich von der Einheit des Orts feſſeln zu laſſen, machte er es ſich zum Geſetz, den Schauplatz oft zu verändern, weil der Glanz der Decorationen und Theatercoups einen Theil von dem Reiz der Oper ausmachen ſollte. Beſſer beobachtete er die Einheit der Zeit; jedoch erweiterte er die ihm geſetzten Schranken auf die Weiſe, daß er in die vierundzwanzig Stunden ſo viel Ereigniſſe, Gepränge und Aufzüge fallen ließ, als nur immer die Nachgiebigkeit der Zuſchauer erlauben wollte; er begränzte die Einheit der Handlung durch die ihm aufgelegte Nothwendigkeit, drei Liebhaber und drei Liebhaberinnen auf die Bühne zu bringen, welche der Muſiker mit einander con-

traſtiren laſſen wollte; er gab faſt allen ſeinen Stücken eine glückliche Entwickelung, weil jenes Hinſchmachten des Geiſtes, das die Muſik unterhält, durch zu heftige oder zu ſchmerzliche Empfindungen geſtört worden wäre: er vereinigte mittelſt einer bewundernswürdigen Kunſt, mittelſt einer Kunſt, die niemand in dem Grade beſeſſen wie er, die Natürlichkeit des Ausdrucks mit aller Erhabenheit, allem Reichthum der lyriſchen Poeſie; kurz er wußte in den Worten, in der Sprache, eine entzückende Harmonie zu finden, welche treu zu erhalten Pergoleſe's herrlichſte Accorde ſich begnügen mußten.

Metaſtaſio hat achtundzwanzig große Opern verfertigt, ohne mehrere kürzere Stücke, mehrere Feſtſpiele und Divertiſſements zu rechnen, die auf gleiche Weiſe dialogiſirt, aus Recitativen und Arien gemiſcht und oft durch eine theatraliſche Handlung belebt ſind. Er hat ohne Unterſchied ſeine Gegenſtände aus der Mythologie und Geſchichte genommen; er hat abwechſelnd alle Völker und alle Länder der alten Welt dargeſtellt; er hat auch aus dem Arioſt ein romantiſches Ritterſtück entlehnt, ſeinen Ruggiero, der in das Mittelalter gehört. Dieſe große Mannichfaltigkeit von Ländern, Zeitaltern und Sitten hat dem Metaſtaſio eine der größten Zierden der lyriſchen Bühne, eine große Mannichfaltigkeit von Decorationen und Coſtumen, und ſelbſt einen großen Reichthum von örtlichen Bildern, womit er ſeine Poeſie ausgeſchmückt hat, verſchafft; er iſt weit entfernt, daraus die Mannichfaltigkeit von Charakteren, Intereſſen und Leidenſchaften genommen zu haben, die er daraus ſchöpfen konnte, wenn er mehr geſucht hätte, der Mahler der Natur und der Geſchichte zu ſein. Metaſtaſio, von einem lebendigen Gefühl für Muſik beſeelt, hatte dieſem Gefühl die Kunſt untergeordnet, die er ausübte. Die Muſik, ſo überaus reich ſie iſt, Leidenſchaften auszudrücken, kann nicht Situationen bezeichnen; ſie würde lächerlich werden, wenn ſie es unternehmen wollte, einen den Sitten und der

Sprache eines jeden Volks entſprechenden Charakter ſich an- zueignen; ſie würde uns zurückſtoßen, wenn ſie verwilderte, um die Barbarei auszudrücken; wenn ſie, indem ſie die Liebe ſänge, den Römern ihren Stolz, den Morgenländern ihren Deſpotismus erhielte. Metaſtaſio, der einigermaßen ein Vorgefühl hatte von dieſer Einförmigkeit der Muſik, iſt ſeinen Helden nicht nach Rom, nach Griechenland, nach dem Orient gefolgt; welchen Namen er ihnen geben, in welches Gewand er ſie kleiden mag, es ſind immer Men- ſchen von einerlei Art, deren Sitten, Charaktere, Leiden- ſchaften durchgängig ähnlich ſind, und die Handlung iſt für ſie auf dem lyriſchen Theater. Dieſe Sitten, von denen keine Nation ein Beiſpiel gegeben, ſind eine eigne Miſchung des Ländlichen und Ritterlichen. Die Liebe iſt in allen dieſen Dramen die nothwendige Leidenſchaft, das unwiderſtehlich- ſte Gefühl, die Triebfeder aller Handlungen. Aber da alle Leidenſchaften eben ſo wie dieſe idealiſirt ſind, ſo führt der Dichter alles zum Extrem, ſowohl die Vaterlands- und Freiheitsliebe als die Treue gegen den Fürſten, ſowohl die kindliche Liebe als das ritterliche Ehrgefühl. Es ſind Em- pfindungen, wie man ſie nicht in der Welt ſieht, eine Selbſtverleugnung, wie keine Tugend ſie verlangt, und auf der andern Seite ein Grad von Nichtswürdigkeit und Treuloſigkeit, der ſich, dem Himmel ſei Dank, eben ſo wenig findet. In allen ſeinen Stücken hat Metaſtaſio im- mer den Kampf zwiſchen Liebe und Pflicht oder zwiſchen zwei andern aus dieſer ganz ideellen Geſetzgebung entſprin- genden Pflichten entwickelt. Die Handlung wird geſchürzt durch die Treuloſigkeit irgend eines Nebenbuhlers oder ir- gend eines untergeordneten Agenten, auf den alles Gehäſ- ſige fallen ſoll, und der eben ſo ſchwarz wie die andern ro- ſenfarben gemahlt iſt. Die Intrigue löſ't ſich durch irgend eine große That der Tugend oder durch den mißlungenen An- ſchlag eines großen Verbrechens, und das Stück endigt faſt immer glücklich; wenn ja einer ſterben muß, ſo iſt es wenigſtens ein großer Verbrecher.

Aus dieſen immer gleichen Sitten, aus dieſer Uebertreibung in den Charakteren und aus dieſen immer gleich glücklichen Kataſtrophen iſt eine große Einförmigktit entſprungen. Ein Stück des Metaſtaſio giebt einen Begriff von allen andern, und wenn man die Manier des Verfaſſers kennt, kann man faſt immer vom Anfang des Stücks an vorherſehn, welches die Verknüpfung, welches die Entwickelung ſein wird.

Wenn man nicht aus dem Auge verliert, daß Metaſtaſio Opern geſchrieben hat, daß die Empfindungen, welche er erregt, alle muſikaliſch ſein ſollen, daß ſie nie ſtark genug ſein dürfen, um einen tiefen Schmerz im Herzen zurückzulaſſen, ſo wird man ihm weder ſeine Weichlichkeit, noch ſeine ideale Welt, noch ſeine glücklichen Kataſtrophen vorwerfen; man wird fühlen, daß dies Fehler der Gattung, nicht ſeine Fehler ſind; und man wird anerkennen, daß er auch die Schönheiten der Gattung im vollſten Maaße beſeſſen; daß er alle ſeine Stücke auf eine überraſchende, großartige, das Intereſſe feſſelnde Weiſe zu eröffnen, daß er eine faſt immer verwickelte Handlung klar auseinander zu ſetzen, und frühzeitig die Zuſchauer in die Mitte derſelben zu verſetzen gewußt; daß er eine unendliche Kunſt beſeſſen, anziehende Situationen aufzufinden und zu wechſeln; daß er gewiſſermaßen nach Willkühr ein leidenſchaftliches Intereſſe für ſeine Art, eine Intrigue zu verknüpfen, erregt; daß er der Liebe die zärtlichſte und gefühlvollſte Sprache leiht; daß er ſogar dieſe übernatürlichen Gefühle von Redlichkeit, Kindesliebe, Vaterlandsliebe, denen er eine durchaus ideale Handlungsweiſe beilegt, mit großer Wahrheit ausdrückt; daß ſein Versbau im Recitativ der lieblichſte, wohlklingendſte, reinſte iſt, deſſen irgend eine Sprache ſich rühmen kann; daß ſeine Arietten oder Strophen, welche die Scenen ſchließen, die ſchönſte lyriſche Bewegung und eine Fülle der Poeſie haben, welche von den größten Meiſtern nicht übertroffen worden; daß

endlich das Verhältniß des Gedankens zum Geſang immer ſo geſchickt beobachtet iſt, daß nie ein Bild, ein Gefühl dem Muſiker dargeboten wird, das nicht von Natur ſich eignete, durch den Geſang ausgeführt zu werden, und das nicht nach ſeinem Weſen harmoniſch wäre.

Aber man darf nicht mit mehrern Italienern Metaſtaſio als einen tragiſchen Dichter betrachten; man darf ihn den Ausländern in keiner andern Gattung als der Oper zum Muſter aufſtellen. Man darf ſeine Stücke nicht des Zaubers der Muſik berauben, und ſie von tragiſchen Schauſpielern aufführen laſſen, wie man zu häufig heut zu Tage in Italien thut. Verglichen alsdann mit dem, was ſie nicht ſein ſollen, beleidigen ihre weibiſchen Sitten, ihre Unwahrſcheinlichkeit, ihr Mangel an Verbindung, Aller Augen. Sobald dieſes muſikaliſche Drama uns für eine Tragödie gegeben wird, erinnern wir uns, daß die Tragödie beſtimmt iſt, dem Geiſte durch ein Gemälde des menſchlichen Schickſals die ſtärkſte Rührung zu geben, und wir fühlen, daß keine Rührung ſtark ſein kann, wenn ſie nicht auf der Wahrheit beruht. Der tragiſche Dichter ſoll uns ganz auf den Schauplatz verſetzen, auf dem er uns eine große Handlung darſtellt. Wir ſollen den Ort, die Sitten, die Vorurtheile, die Leidenſchaften in ihrer Geſammtheit, in ihrer gegenſeitigen Beziehung wiederfinden; wir ſollen gewiſſermaßen die Luft athmen, welche die Helden, die man redend aufführt, athmeten. Das thaten die Griechen, das verſtanden die Deutſchen zu thun. Man hat den Franzoſen vorgeworfen, daß ſie allen Helden des Alterthums die Empfindungen und die Sprache ihrer Landsleute gegeben; das iſt allerdings ein Fehler; aber er iſt nicht ſo groß, als wenn ſie völlig ideale Weſen daraus gemacht hätten. Mit Erſtern, an denen alles Wahrheit iſt, können wir uns in Einklang ſetzen; mit den Zweiten, die keine Muſter in der Wirklichkeit haben, können wir es nicht.

Um den Leſer mit dem Theater des Metaſtaſio bekannt

zu machen, ſo weit ich es durch Ueberſetzungen und Auszüge vermag, will ich zuerſt eine ausführliche Zergliederung eines ſeiner beſten Stücke, ſeiner Hypſipyle, liefern; es wird daraus einigermaßen der Zuſchnitt der Charaktere und Ereigniſſe für die ganze italieniſche Oper ſichtbar werden. Wir werden der Beurtheilung, dem kalten Verſtande, dieſe Verkettung ſeltſamer Ereigniſſe und glänzender Situationen, woraus Metaſtaſio ſeine Stücke zuſammenfügte, nicht unterwerfen können, ohne nicht ihre Unwahrſcheinlichkeit und den Mangel an Kunſt in ihrer Zuſammenfügung in ein auffallendes Licht zu ſetzen: auch wollen wir dieſe Zergliederung, die gehäſſig ſcheinen könnte, bei andern Stücken, wo wir faſt immer dieſelben Fehler finden würden, nicht wiederholen; wir wollen uns begnügen, das Schönſte, was wir in ſeinem übrigen Theater gefunden haben, den Leſern vereinigt vor Augen zu legen.

Die Oper Hypſipyle iſt eine der dichteriſchſten; eine von denen, wo das romaneske Intereſſe am lebhafteſten erregt, wo die Gefahr der Hauptperſonen am augenſcheinlichſten iſt, und erhält folglich die Zuſchauer in der lebhafteſten Spannung; ſie iſt zugleich eine der beſtverſificirten, eine von denen, worin der Dialog abwechſelnd der zärtlichſte, leidenſchaftlichſte, beredteſte iſt; aber man muß, um Vergnügen daran zu finden, ſich allen Unwahrſcheinlichkeiten in den Thatſachen und Charakteren hingeben, ſich in jene ideale Welt verſetzen laſſen, wo nichts ſo wie in der unſern geſchieht, und wo ſelbſt die Geſetze der Moral auf andern Principien zu beruhen ſcheinen.

Der Schauplatz der Hypſipyle iſt auf Lemnos; die Bühne ſtellt den Tempel des Bacchus dar, deſſen Feſt man feiert. Hypſipyle und Rhodope, ihre Vertraute, treten als Bacchantinnen bewaffnet auf. Hypſipyle iſt eben einer gräßlichen Verſchwörung unter den lamniſchen Weibern durch ihren Eid beigetreten; ſie haben ſich verpflichtet, die Lemnier umzubringen, die man von einem langen Kriegszuge

nach Thrazien zurückerwartet. Die Fürſtin, die nur zum Schein der Meuterei beigetreten iſt, trägt Rhodope auf, an das Ufer zu gehn, um ihren Vater, den König Thoas, zurückzuhalten, daß er ans Land ſteige, und ihn ſo dem beſchloſſenen Blutbade zu entziehn. Aber es iſt zu ſpät; Eurynome, die wildeſte der Bacchantinnen, ſie die ihre Landsmänninnen bewogen hatte, das Blut ihrer Gatten und Brüder zu vergießen, kündigt die Landung des Thoas an, weckt die Wuth der Bacchantinnen, indem ſie ihre Eiferſucht erregt, und ertheilt ihnen die letzten Befehle zu dem Blutbade, das in der Nacht ins Werk geſetzt werden ſoll. Hypſipyle unterſtützt ſie und ſcheint in ihren Reden wilder als Eurynome ſelbſt. Man fragt ſich nach dem Zweck einer Verſtellung, die alle Plane der Eurynome erleichtert und den Tod ſo vieler Unglücklichen verurſacht, während Hypſipyle ſo ſchlechte Maaßregeln genommen hat, ihren Vater zu retten, daß ſie die Landung des Thoas abwartet, ehe ſie einer jungen Fürſtin, ihrer Vertrauten, den Auftrag gegeben hat, ihn in dem Hafen zurückzuhalten. Uebrigens iſt die Rede der Eurynome ſehr ſchön; ſie hat das doppelte Verdienſt, in wenig Verſen eine von dem Moment eingegebne hinreißende Beredſamkeit zu haben, und, was überaus ſchwierig war, dem Zuſchauer die Beweggründe eines ſo außerordentlichen Complots auf eine Weiſe auseinanderzuſetzen, daß es einige Wahrſcheinlichkeit erhält. *)

---

*) *Issipile*, Atto I. Sc. 2.

Eurinome.

Rodope, Principessa,
Valorose compagne, a queste arene
Dalle sponde di Tracia, a noi ritorno
Fanno i Lenni infedeli. A noi s'aspetta
Del sesso vilipeso
L' oltraggio vindicar. Tornan gl' ingrati,
Ma dopo aver tre volte

O Rhodope, du Fürſtin,
Ihr Freundinnen voll Muths, betreten haben
Den Strand, zurückgekehrt von Thraziens Ufern,
Die ungetreuen Lemnier. Uns gebühret,
Zu rächen des gekränkten
Geſchlechtes Schmach. Die Undankbaren kehren,
Doch erſt, nachdem ſie ſahen,
Von uns entfernt, die Erndte
Dreimale ſich erneun. Sie kehren wieder,
Doch bringen ſie vor Augen
Uns die verruchte Frucht treuloſer Liebe
Und fremde Buhlerinnen
Mit buntem Angeſicht, gewohnt zu leben
Von wilder Thiere Milch, hochmüthig jetzo,
Daß euer Reiz beſiegt iſt und verachtet.
Wohlan, nach Rache trachtet!
Wir ſchworen ſie, ſie werd' uns. Alles fördert
Den großen Plan, der Nacht bequemes Dunkel,
Die Müdigkeit der Frevler, und des Gottes
Lärmvoller Dienſt, darob ſich miſchen werden

Viste da noi lontano
Le messi rinnovar. Tornano a noi,
Ma ci portan sugli occhi
De' talami furtivi i frutti infami;
E le barbare amiche
Dipinte il volto, e di ferinco latte
Avezzate a nutrirsi, adesso altere
Della vostra beltà vinta e negletta.
Ah vendetta, vendetta!
La giurammo; s' adempia. Al gran disegno
Tutto cospira, l' opportuna notte,
La stanchezza de' rei, del Dio di Nasso
Il rito strepitoso, onde confuse
Fian le querule voci
Fra le grida festive. I padri, i figli,
I germani, i consorti
Cadano estinti; e sia fra noi commune
Il merito o la colpa. Il grande esempio
De' femminili sdegni,
Al sesso ingrao |sta erbar fede insegni.

Verwirrt die Klagelaute
Mit feſtlichem Gejauchz. Die Väter, Söhne,
Die Brüder und die Gatten
Treff' unſer Stahl; uns allen ſei gemeinſam
Verdienſt und Schuld. Ein unerhörtes Beiſpiel
Von Weiberzorn belehre
Die ſchnöden Männer, wie man Treue ehre.

Thoas kommt mit den Lamniern; die beſtürzte Hypſipyle wagt nicht, ſeine Liebkoſungen zu erwiedern; aber er iſt von bewaffneten Kriegern umgeben, er würde nur mit Weibern zu kämpfen haben, ein Wort von ſeiner Tochter würde ſeine braven Waffenbrüder der Metzelei entziehn. Nichts rechtfertigt außerdem die tolle Wuth der lemniſchen Frauen; man ſieht in Thoas nur Güte, Gefälligkeit, Beiſtand. Die Sprache, die Metaſtaſio ihm leiht, athmet eine väterliche Zärtlichkeit, welche entzückt; aber ein andrer Charakter würde dem Mordanſchlag, deſſen Ziel er iſt, mehr Wahrſcheinlichkeit gegeben haben. *)

*) Act I, Sc. 1.

Toante.
Vieni o dolce mia cura
Vieni al paterno sen, da te lontano,
Tutto degli anni miei sentiva il peso;
E tutto, o figlia, io sento
Or che appresso mi sei
Il peso alleggerir degli anni miei.
Issip. (Mi si divide il cor.)
Toante. Perchè ritrovo
Issipile sì mesta?
Qual mai freddezza è questa
All' arrivo d' un padre?
Issip. Ah tu non sai . . . .
Signor . . . . .
Rod. Taci.
Issip. (Che pena!)

Thoas. Komm, meine ſüße Sorge,
Komm an des Vaters Bruſt; entfernt von dir,
Fühlt' ich die ganze Bürde meiner Jahre;
Und jetzt, o Tochter, fühl' ich,
Seit ich dich nah gewahre,
Erleichtern ſich die Bürde meiner Jahre.

Hypſ. (Mein Herz zerſpaltet ſich.)

Thoas. Doch warum find' ich
Hypſipyle ſo trauern?
Welch wunderbares Schauern
Bei eines Vaters Ankunft?

Hypſ. Ach, du weißt nicht . . :
O Herr . . .

Rhod. Schweig.

Hypſ. (Welche Pein!)

Euryn. (Ach! ihre Schwäche
Wird mich verrathen!)

Eurin. (Ah mi tradisce
La debolezza sua!)

Toante. La mia presenza
Ti funesta così?

Issip. Non vedi il core;
Perciò . . . .

Toante. Spiegati.

Issip. Oh Dio!

Toante. Spiegati, o figlia;
Se l'imeneo ti spiace
Del prence di Tessaglia,
Che a momenti verrà . . . .

Issip. Dal primo istante,
Che il vidi, l'adorai.

Toante. Forse in mia vece
Avvezzata a regnar, temi che sia
Termine di tuo regno il mio ritorno?
T' inganni. Io quì non sono
Più sovrano nè rè. Punisci, assolvi,
Ordina premi e pene; altro non bramo,
Issipile adorata,
Che viver teco, e che morirti accanto.

Thoas. Iſt dir meine Nähe
So fürchterlich?
Hypſ. Du kannſt das Herz nicht ſehen.
Darum . . .
Thoas. So ſprich.
Hypſ. O Gott!
Thoas. Sprich, meine Tochter.
Mißfällt vielleicht die Ehe
Dir mit Theſſaliens Fürſten,
Der bald erſcheinen wird. . . .
Hypſ. Seit ich ihn ſahe,
War er mir werth.
Thoas. Vielleicht befürchteſt du,
Gewohnt das Reich ſtatt meiner zu verwalten,
Daß meine Rückkehr deine Herrſchaft ende.
Du irrſt. Ich bin allhier
Nicht Fürſt noch König mehr. Sprich los, verdamme,
Verfüge Lohn und Strafen; ich begehre
Nur das, du Vielgeliebte,
Mit dir zu leben und bei dir zu ſterben.

Indeß entfernen ſich Thoas und die Lemnier, um ſich dem Schlaf zu überlaſſen; Hypſipyle erneuert das Verſprechen, ihren Vater zu ermorden. Eurynome unterrichtet uns von der Urſach ihrer Wuth; ſie will ihren Sohn Learch rächen, der, weil er Hypſipyle zu entführen verſucht hatte, von Thoas war verbannt worden, und von dem man glaubt, daß er in der Verbannung geſtorben ſei. Sie will die Befehle ertheilen, das Blutbad zu beginnen; aber kaum iſt ſie von der Bühne abgetreten, als Learch auftritt; er findet Rhodope, die ihn einſt geliebt hat, und die ihm andeutet, ein Land zu fliehn, wo alle Männer dem Tode geweiht ſind. Learch will ihr nicht glauben. Er iſt an der Spitze einer Seeräuberſchaar nach Lemnos gekommen, um die Vermählung des theſſaliſchen Fürſten Jaſon zu ſtören, den man von einer Stunde zur andern erwartet, und der ſich mit Hypſipyle verbinden ſoll. Learch dringt in die Gärten des Pallaſtes; bald führt Hypſipyle ihren Vater hieher, und verbirgt ihn in einem Dickicht, um ihn der Wuth der Bac-

chantinnen zu entziehn. Learch hört ihr Geſpräch, er ſieht, daß Rhodope ihn nicht betrogen hat, und ſucht durch eine Liſt Thoas zu entfernen, um ſich an ſeinen Platz zu ſetzen, in der Hoffnung, daß Hypſipyle wieder nach ihm ſehen werde, und daß er dies benutzen könne, um ſie zu entführen. Er ruft Thoas, dringt im Namen ſeiner Tochter in ihn, ſich wo anders zu verbergen, weil ſein Zufluchtsort ſchon entdeckt ſei, und ſobald Thoas fort iſt, geht er ſelbſt in das Gebüſch.

Der Schauplatz verändert ſich darauf, und Eurynome kündigt den in dem Tempel der Rache verſammelten Frauen an, daß eine unter ihnen ihr Gelübde gebrochen habe, und daß ein bewaffneter Mann ihr in einem von den Eingängen des Pallaſtes begegnet ſei: die Lemnierinnen, ſetzt ſie hinzu, umringen ihn, bekämpfen ihn und werden ohne Zweifel ſiegreich ſein. Plötzlich tritt Jaſon, denn dieſer war es, mit dem Schwerdt in der Hand auf, die Weiber verfolgend, die er in die Flucht getrieben hat. Zu ſeinem Erſtaunen findet er, daß Eurynome und Hypſipyle dieſen Mörderinnen Geſetze geben. Er tritt indeß zu ſeiner künftigen Gemahlin mit den zärtlichſten und liebevollſten Ausdrücken: er wird mit nicht minderer Liebe empfangen; aber ſeine Ueberraſchung verwandelt ſich in Abſcheu, als er die Ermordung der Lemnier vernimmt, die eben vollzogen worden, und als Eurynome ihm ankündigt, daß ſeine Braut ſelbſt ihren Vater ermordet habe. Hypſipyle beſtätigt dieſe Erzählung, die ſie in den Augen ihres Geliebten mit Schande bedeckt. Jaſon entfernt ſich von dieſem Aufenthalt des Verbrechens, die unnatürliche Geliebte verfluchend, die abzuholen er gekommen war.

Zu Anfang des zweiten Aufzugs kommt Eurynome mitten in der Nacht in daſſelbe Gebüſch, wo Hypſipyle ihren Vater verborgen hatte. Sie ſpricht:

Ach, daß ich allenthalben
Nur Unglückſeelges ſchaue,
Die Wuth in meinem Buſen neu zu wecken!
Ihr einſamlichen Schrecken,

Beſchützt vor des Gewiſſens
Verfolgungen mein Herz. Verkündigt mir,
Daß nicht mehr ungerächt von mir der Schatten
Des Sohnes umirrt, daß nicht mehr die Fährte
Des Lethe bangend ſtöhnet,
Daß ſeinen Frieden meine Schuld verſöhnet. *)

Der Sohn, den ſie nennt, iſt in demſelben Gebüſch ihr nahe; aber dieſer Piratenanführer iſt feiger als ein Weib; er zeigt ſich mit Mißtrauen, er entflieht bei dem kleinſten Geräuſch, und ſeine Stimme vermehrt die Verwirrung der Eurynome, welche ſie erkennt. Hypſipyle kommt dazu, um ihren Vater von dem Orte abzuholen, wo ſie ihn verſteckt hatte; ſie giebt dem Learch, den ſie für Thoas hält, die zu ſeiner Flucht getroffnen Anſtalten an. Eurynome hört es und ruft die Bacchantinnen herbei. Learch, erſchreckt durch die Annäherung der Fackeln, entläuft ihr, bevor er noch erkannt worden. Indeß läßt Eurynome das Gehölz von ihren Bacchantinnen einſchließen: ſie befiehlt, daß man alle Schlupfwinkel deſſelben durchſuche oder es in Brand ſtecke; und jetzt, da ſie glaubt, den Thoas ſelbſt durchbohren zu ſollen, führt man den Learch zu ihren Füßen; ein Theaterſtreich, der Wirkung machen würde, wenn er nicht unaufhörlich von Metaſtaſio wiederholt wäre. Von den Bacchantinnen wird angenommen, daß ſie ſeinen Tod verlangen; wirklich ſagen ſie nichts; Rhodope, welche dazu=

---

*) *Eur.* Ah! che per tutto io veggo
Qualche oggetto funesto,
Che rinfaccia a quest' alma i suoi furori!
Voi solitari orrori,
Da seguaci rimorsi
Difendete il mio cor. Ditemi voi,
Che per me più non erra invendicata
L' ombra del figlio mio; che più di Lete
Non sospira il tragitto;
E che val la sua pace il mio delitto.

kommt, und welche den Learch noch liebt, giebt ſich, um ihn zu retten, den Schein, ſeine Hinrichtung zu beſchleunigen; ſie läßt Eurynome wegführen; ſie befiehlt ihren Gefährtinnen, das Opfer an einem öffentlichen Platze zu rüſten und bleibt allein zur Bewachung Learchs zurück: ſobald alle Weiber ſich entfernt haben, giebt ſie ihm die Freiheit. Wenn die Lemnierinnen ſo leicht zu täuſchen waren, ſo konnte Hypſipyle die Hälfte ihrer unſeligen Ränke erſparen.

Der Schauplatz wechſelt und beim Aufgang der Sonne ſieht man Jaſon am Meeresufer, nicht weit von ſeinen in Schlaf liegenden Waffengefährten. Nach einem Selbſtgeſpräch, in welchem er der Hypſipyle ihre Treuloſigkeit und Wildheit vorwirft, ſinkt er ſelbſt, vom langen Wachen ermüdet, auf dem Raſen in Schlummer. Learch kommt zu ihm; er ſieht ſeinen Nebenbuhler zu ſeinen Füßen, allein und ohne Vertheidigung: er zieht ſeinen Dolch, um ihn zu durchbohren, als Hypſipyle dazukommt und ſeiner Arm aufhält, drohend, den Jaſon wecken zu wollen. Sie zwingt ihn, ihr ſeinen Dolch zu überliefern; aber Learch rächt ſich, indem er ſelbſt den Jaſon ruft und ihm ſagt, daß man ihn verrathe. Der theſſaliſche Fürſt erwacht, er ſieht Hypſipyle mit einem Dolch in der Hand vor ſich, und zweifelt nicht, daß ſie, die ihren Vater ermordet hat, auch ihren Liebhaber habe umbringen wollen. Vergebens ſucht ſie ſich zu rechtfertigen, ihn über den Tod ihres Vaters aus dem Irrthum zu ziehn; Jaſon hört ſie nur mit Abſcheu, und ſtößt ihre Liebkoſungen zurück, als ob ſie ihn beſudelten; aber kaum hat ſie ſich entfernt, als Thoas zu Jaſon kommt, und ſein Leben und ſeine Worte Hypſipylen vollkommen rechtfertigen. Jaſon weckt darauf ſeine Waffengefährten: er will Hypſipyle aus dem Pallaſt dieſer Furien reißen, von ihr Verzeihung erbitten, und zu gleicher Zeit das Blut rächen, das die Lemnierinnen vergoſſen haben.

Zu Anfang des dritten Acts ſtellt das Theater einen abgelegnen Ort nicht weit vom Meere vor, wo Learch mit

zweien von den Seeräubern, die ihm gefolgt ſind, im Hinterhalt liegt. Thoas, der in den Zelten Jaſon's nicht hat ruhig bleiben können, nähert ſich dieſer Seite, und Learch, der ſich mit ſeinen beiden Gefährten nicht für ſtark genug zu halten glaubt, dieſen Greis gefangen zu nehmen, ſchickt ſie nach Verſtärkung ab, während er allein auf Thoas zugeht, um ihn durch Trug an dieſem Orte aufzuhalten. Er geſteht ihm ſeine Vergehungen, er drückt ſeine Reue aus, er fleht ihn um Verzeihung an, es gelingt ihm endlich ihn zu rühren, und er faßt ſeine Hand als Unterpfand ihrer Verſöhnung: aber in dieſem Augenblick kommen die Piraten an und umringen ihn; Learch, eine andre Sprache annehmend, fodert Thoas auf, ſich ihm gefangen zu geben. Das ſind dergleichen Uebergänge, welche die Italiener bei colpi di scena nennen, und welche in der Anordnung eines Stücks ungefähr daſſelbe ſind, was die Concetti im Styl. Wirklich iſt die Sprache in dieſen glänzenden Situationen von denſelben Fehlern entſtellt: man findet Scharfſinn, Adel, aber nichts Natürliches. Man überhäuft ſie mit Beifall auf dem Theater, man bewundert ſie, man führt ſie an; aber die Gegenſätze verrathen Ziererei. Learch ſagt zum Könige, der das Leben verachtet:

Learch. Eitle Rede!
Jeglich Geſchöpf auf Erden
Will gern ſich ſelbſt erhalten; Kunſt, die nur
Den gläub'gen Pöbel täuſcht, iſt jene Stärke,
Die über jeden Unfall ſoll erheben.
Ich leſ' in deiner Bruſt und ſeh dich beben.
. . . .

Thoas. Eitle Rede!
Die Ruh' iſt dir verloren;
Es wird mit uns geboren
Der Tugend Liebe; wenn ſie nicht genüget,
Verſchuldung zu verhüthen,
Gnügt ſie doch, ſie zu ſtrafen. Dieſe Gabe
Des Himmels wird zur Marter
Dem, der ſie mißbraucht. Die grauſamſte Folter

Für den Verbrecher iſts, daß die Gefühle
Für Recht, des Guten Saamen,
Er nie erſticken kann, mit allem Streben.
Ich leſ' in deiner Bruſt und ſeh dich beben. *)

Rhodope aber, welche des Thoas Entführung geſehn, und Hypſipyle, welche davon unterrichtet iſt, rufen den Schutz des Jaſon an und fodern ihn zur Rache auf. Die Scene wechſelt und ſtellt den alten Hafen vor, wo die Schiffe des Learch vor Anker liegen. Learch und Thoas ſind ſchon am Bord des Schiffes; Jaſon, Hypſipyle und Rhodope kommen auf ihrer Verfolgung mit den Argonauten an. Jaſon will augenblicklich die feindlichen Schiffe angreifen; aber Learch, der auf der Brücke erſcheint, droht, den Thoas, über deſſen Haupt er einen Dolch erhoben hält, eher umzubringen. Er willigt nur unter der Bedingung, daß Hypſipyle ſelbſt ſich in ſeine Gewalt gebe, ein, den Gefangnen

---

*) *Issipile.* Act III, Sc. 1.

Learco. Fole son queste.
Ogni animal, che vive,
Ama di conservarsi; arte, che inganna
Solo il credulo volgo, è la fermezza,
Che affettano gli eroi ne' casi estremi.
Io ti leggo nell' alma e sò che tremi.

. . . .

Toante. Fole son queste,
Tranquillo esser non puoi;
So che nasce con noi
L'amor della virtù. Quando non basta
Ad evitar le colpe,
Basta almeno a punirle. È un don del cielo,
Che diventa castigo
Per chi ne abusa. Il più crudel tormento,
Ch' hanno i malvagi, è il conservar nel core
Ancora a lor dispetto,
L'idea del giusto, e dell' onesto i semi.
Io ti leggo nell' alma, e so che tremi.

auszuliefern. Trotz ihres eignen Widerwillens, trotz des Widerſpruchs des Thoas, trotz der Drohungen Jaſons geht Hypſipyle langſam dem Schiffe des Piraten zu. In dieſem Augenblick nimmt Jaſon die Eurynome wahr, die auch kommt, ihren Sohn zu ſuchen; er ergreift ſie und ſchwingt jetzt über ihrem Haupte einen Dolch; er droht auch ſie zu tödten; er fodert die Freilaſſung des Thoas. Die beiden Opfer ſind unter dem Meſſer ihrer Mörder ebenmäßig zu beiden Seiten des Theaters. Aber nachdem dies Schauſpiel lange genug gedauert, giebt Learch nach und ſchickt den Thoas gegen ſeine Mutter zurück: nur fühlt er, um gleichſam die Unwahrſcheinlichkeit aufs höchſte zu treiben, Reue über dieſe tugendhafte Handlung, er klagt ſich wegen ſeiner Schwäche an, durchbohrt ſich mit dem Dolche und ſtürzt ſich ins Meer.

Wenige Dramen haben mehr Theatercoups als Hypſipyle, und wenige Stücke erregen mehr Intereſſe, wenn man durchaus von der Wahrſcheinlichkeit abſehen, wenn man, was der Verfaſſer ohne Motivirung angiebt, immer glauben kann. Aber faſt alle dieſe Theatercoups ſind bis zum Ueberdruß wiederholt worden; dieſe einem Vater, einer Mutter, einem Sohn, einer Geliebten auf die Bruſt geſetzten Dolche; dieſe lakoniſche Antwort auf alle noch ſo ſchönen Reden, vieni o l'uccido; dieſe Befreier, welche den Dolch ergreifen, den ſie den Mördern entriſſen haben, und welche ſelbſt des Verbrechens beſchuldigt werden; dieſe Mütter, die, indem ſie ihren Feind zu verfolgen glauben, ihren Sohn an ſeiner Statt finden, und ſeine Gefahr vermehren: das ſind gewöhnliche Dinge in der italieniſchen Tragödie; Begebenheiten, die wie die Charaktere, ſchon fertig ſind, Situationen, die man ohne Rückſicht auf Zeit und Ort allenthalben anbringen kann; und mit dieſer gangbaren Münze iſt es heutiges Tags ſo leicht in Italien, Dramen zu machen, daß jede Truppe ſich für verpflichtet hält, ihren

Dichter zu haben, und daß man verſichert, mehr als eine Opera ſeria ſei das Werk eines Schuſters.

Mehr noch als die Situationen werden die Charaktere in den Stücken des Metaſtaſio auf eine läſtige Weiſe wiederholt. Der Mangel aller Nationalität und die Uebertreibung der Tugenden oder Laſter laſſen dem Dichter kein Mittel übrig, ſeine Perſonen zu vermannichfachen; nie läßt er eine auf die Bühne treten, die halb tugendhaft oder verbrecheriſch wäre: er nimmt immer an, daß Ein Laſter alle andern nachziehe, und daß die Tugend nie einen Fehler habe begehen können; ſo daß er auf das Intereſſe verzichtet, welches zuweilen große Verbrecher erregen können, oder welches der Kampf und augenblickliche Sieg der Leidenſchaften in einem tugendhaften Herzen erwecken. Wenn wir von der italieniſchen Komödie ſprechen, werden wir ſehn, wie die Masken ſtehende Perſonen ſind, wie Pantalon, Arlechino, Brighella in allen Luſtſpielen dieſelben ſind, mit einem gegebnen Charakter und Geiſte, und nur in neue Verhältniſſe verſetzt. Die italieniſche ernſthafte Oper iſt nach demſelben Muſter entworfen worden. Auch hier iſt nur eine gegebne Anzahl von Masken vorhanden, die man immer auf die Bühne bringt; jede derſelben iſt das Weſen, der urſprüngliche Stempel eines gewiſſen Charakters, des Tyrannen, des guten Königs, des ſtürmiſchen Helden, des blöden Liebhabers, des Verräthers und des treuen Freundes; dieſe unveränderlichen Perſonagen begabt Metaſtaſio mit dem Namen und den Kleidern eines Griechen oder Römers, eines Perſers oder Scythen; aber er giebt ihnen weiter nichts von dem Volke, deſſen Namen er ihnen beilegt, und wenn man die Coſtüme änderte, könnte daſſelbe Drama eben ſo gut dem andern Ende der Welt angehören.

Metaſtaſio hatte ſeine Laufbahn in der Oper mit ſeiner verlaſſenen Dido angefangen, einem nach einem undankbaren Stoffe gearbeiteten Stücke, von dem er nicht einmal allen

den Gebrauch machte, deſſen er fähig war; denn ſein Aeneas iſt im höchſten Grade haſſenswerth, und doch will er einen Helden daraus machen; aber die Anmuth ſeiner Verſification hatte ihn ſeit dieſem erſten Verſuch über alle ſeine Nebenbuhler geſetzt: er erhob ſich noch mehr in den folgenden Stücken; und ſein Ruf bewirkte, daß er im J. 1729 von Kaiſer Carl VI. als Hofdichter nach Wien berufen wurde, da Apoſtolo Zeno ſich nach Venedig zurückziehn wollte. Metaſtaſio fuhr fort in dieſer Hauptſtadt zu leben, und daſelbſt für den Hof zu arbeiten, bis in ſein hohes Alter; er ſtarb hier den 12ten April 1782, in einem Alter von vierundachtzig Jahren. Seine neun geſchätzteſten Dramen, die er während der zehn erſten Jahre ſeines Aufenthalts zu Wien verfaßte, ſind Hipſipile, Olimpiade, Demofoonte, la Clemenza di Tito, Achille a Sciro, Ciro, Temiſtocle, Zenobia und Regulo. Wir wollen einige dieſer Stücke durchlaufen, um entweder den allgemeinen Geiſt oder die glänzenden Stellen bemerklich zu machen; aber wir wollen ſie nicht mehr von Scene zu Scene durchgehn; dieſe undankbare Arbeit ſoll nicht wiederholt werden.

Die Olimpiade iſt ein rein geſchriebnes Stück voll Zärtlichkeit und Leidenſchaft, in welchem man aber Wahrſcheinlichkeit in den Ereigniſſen oder Natürlichkeit, außer in der Liebe, vergebens ſuchen würde. Der Schauplatz iſt bei den olympiſchen Spielen, denen nach des Dichters Annahme Cliſthenes, König von Sicyon, vorſteht. Dieſer König hat ſeine Tochter dem Sieger in dem Kampfe als Preis beſtimmt. Zwei Freunde, Lycidas und Megakles lieben Ariſtäa auf gleiche Weiſe. Lycidas war in den olympiſchen Kämpfen noch nicht geübt; Megakles hingegen hat ſie oft als Sieger verlaſſen. Aber Lycidas hat vorher dem Megakles das Leben gerettet; er fodert ihn auf, in ſeinem Namen zu kämpfen, und für ihn die Schöne zu gewinnen, welche der Gegenſtand ſeiner Liebe iſt. Dieſelbe Situation hat Metaſtaſio ein andermal in der Ritterwelt behandelt,

indem er ſie unter dem Namen Rüdiger und Bradamante vom Arioſt entlehnte. Megakles läßt ſeinen Freund auch nicht ahnen, daß er ſelbſt die ſchöne Ariſtäa liebt; er betritt den Kampfplatz, er iſt ſiegreich, er überläßt ſeinem Freunde den Preis des Sieges und ſtürzt ſich in den Fluß, um ſeine Geliebte nicht in den Armen eines Andern zu ſehn. Indeß fügt ſich noch alles zur Zufriedenheit Aller; ein Fiſcher zieht Megakles aus dem Fluſſe und giebt ihn dem Leben zurück; Argene, die verlaſſene Geliebte des Lycidas, findet ſich in Olympia gegenwärtig, und erweckt in ihm eine nicht ganz erloſchene Liebe aufs neue; man entdeckt, daß Lycidas ein Sohn des Cliſthenes und der Bruder der Ariſtäa iſt; und da er nicht mehr an ſie denken kann, verbinden ſich die beiden Paare, die eine erſte Liebe vereinigt hatte.

Die Olimpiade ſcheint mir alle Stücke Metaſtaſio's durch die eindringliche Sprache des Herzens zu übertreffen; die Scene zwiſchen Megakles und Ariſtäa, worin der Erſtere ſeiner Geliebten verkündigt, daß er geſiegt habe, aber nicht für ſich ſondern für einen Andern, worin er ſich ſelbſt und ſie mit ſich der Freundſchaft aufopfert, iſt herzzerreißend. Megakles Abſchied von ihr, von ſeinem Freund, ſind von der höchſten Beredſamkeit; ſie ſchließen mit einer Ariette, der Cimaroſa einen Ausdruck gegeben, welchen keine menſchlichen Worte hätten erreichen können. Hier giebt die Muſik die ganze Macht der Empfindung wieder, hier verfolgt ſie ſie in allen ihren Abſtufungen und erklärt mit Beredſamkeit, was Worte nur ſchwach andeuten können. Das Quatrain, welches dieſe Ariette beſchließt, Che abisso di pene! iſt ein Schmerzensausruf, der in der That in alle Abgründe der Verzweiflung eingehen läßt.

Wie ſoll eine flüchtig hingeworfene Ueberſetzung dieſen doppelten Zauber der ſchönſten Poeſie, der göttlichſten Muſik wiedergeben? Sie wird wenigſtens die Gedanken und die Empfindungen darſtellen, um zu zeigen, bis zu welchem

Grade Metaſtaſio in der Zärtlichkeit ein treuer Mahler der Natur iſt. *)

---

*) *Olimpiade,* Atto II, Sc. 9.

Meg. Tutto l'arcano
Ecco ti svelo. Il principe di Creta
Langue per te d'amor. Pietà mi chiede,
E la vita mi diede. Ah principessa,
Se negarla poss' io, dillo tu stessa.
Arist. E pugnasti . . . .
Meg. Per lui.
Arist. Perder mi vuoi . . .
Meg. Sì per serbarmi sempre
Degno di te.
Arist. Dunque io dovrò . . .
Meg. Tu dei
Coronar l'opra mia. Sì, generosa,
Adorata Aristea, seconda i moti
D' un grato cor. Sia qual io fui fin ora,
Licida in avvenire. Amalo. È degno
Di sì gran sorte il caro amico. Anch' io
Vivo di lui nel seno,
E s'ei t' acquista, io non ti perdo appieno.
Arist. Ah qual passaggio è questo! Io dalle stelle
Precipito agli abissi. Eh no; si cerchi
Miglior compenso, ah! senza te la vita
Per me vita non è.
Meg. Bella Aristea,
Non congiurar tu ancora
Contro la mia virtù. Mi costa assai
Il prepararmi a sì gran passo. Un solo
Di quei teneri sensi
Quant' opera distrugge!
Arist. E di lasciarmi . . .
Meg. Ho risoluto.
Arist. Hai risoluto? e quando?
Meg. Questo (morir mi sento)
Questo è l' ultimo addìo.
Arist. L' ultimo! ingrato . . .
Soccoretemi, o Numi! il piè vacilla:

Meg. Wohl, das Geheimniß
Enthüll' ich dir. Der Fürſt von Creta ſchmachtet
Für dich in Lieb'. Er fleht mich um Erbarmen,
Der einſt erhielt mich Armen. Du ſollſt ſagen,
O Fürſtin, kann ich ihm es wohl verſagen?
Ariſt. Doch kämpfteſt du . . .
Meg. Für ihn.
Ariſt. Du willſt mich tödten.
Meg. Ja, um ſtets deiner würdig
Mich zu erhalten.
Ariſt. Und ich ſollte . . .
Meg. Krönen
Sollſt du mein Werk. Ja, edelmüthige,
Verehrte Ariſtäa, unterſtütze

Freddo sudor mi bagna il volto; e parmi
Ch' una gelida man m' opprima il core.
. . . .
Meg. Misero me, che veggo!
Ah l' oppresse il dolor! cara mia speme,
Bella Aristea, non avvilirti; ascolta:
Megacle è quì, non partirò. Sarai . . . . .
Che parlo? Ella m'ode, avete o stelle
Più sventure per me? . . .
. . . . . Addio mia vita; addìo,
Mia perduta speranza. Il ciel ti renda
Più felice di me. Deh! conservate
Questa bell' opra vostra, eterni Dei,
E i dì, ch' io perderò, donate a lei.
. . . . . . Licida, ah senti.
Se cerca, se dice:
L' amico dov' è?
L' amico infelice
Rispondi morì.
Ah! no! sì gran duolo
Non darle per me;
Rispondi ma solo:
Piangendo partì.
Che abisso di pene!
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così.

Mein Dankgefühl! was ich bisher geweſen,
Sei Lycidas fortan. Lieb' ihn! Der Theure
Verdient ein ſo erhabnes Loos. In ſeinem
Innerſten leb' auch ich;
Nicht gänzlich, wirſt du ſein, verlier' ich dich.

Ariſt. O welch ein Uebergang! Ich ſtürze plötzlich
Vom Himmel in den Abgrund. Nein, man ſuche
Nach beſſerem Erſatz. Mir iſt das Leben
Kein Leben ohne dich.

Meg. Verehrte Fürſtin,
Verſchwöre nicht auch du
Dich gegen meine Tugend. Mir wird's ſchwer,
Mich zu dem großen Schritte zu bereiten.
Ein einz'ger dieſer Laute,
Wie großen Fleiß zerſtört er!

Ariſt. Mich verlaſſen . . .

Meg. Ich hab's beſchloſſen.

Ariſt. Du beſchloſſen? Wann?

Meg. Dies iſt (ich fühle Todesqualen)
Das letzte Lebewohl.

Ariſt. Das letzte! Wehe! . . .
Ihr Götter, ſteht mir bei! es wankt mein Fuß.
Die Wange badet kalter Schweiß; mir ſcheint,
Daß eine eiſ'ge Hand mein Herz erdrücke.

. . . .

Meg. Weh mir, was muß ich ſehen!
Ach, ſie erdrückt der Schmerz! du theure Hoffnung,
Fürſtin, erniedrige dich nicht. O höre,
Megakles iſts, ich ſcheide nicht. Du ſollſt . . .
Was ſag' ich? Sie vernimmt mich nicht; ihr Sterne,
Habt ihr für mich noch Leiden? . . . . .
. . . . . Fahr' hin, mein Leben; du fahr' hin,
Verlorne Hoffnung! Möge dir der Himmel
Mehr Glück als mir verleihn. Ihr ewgen Götter,
Daß lang' euer ſchönes Werk die Erde ziere,
Legt ihr die Tage zu, die ich verliere.
. . . . Lycidas, o höre!

Thut einſt ſie die Frage:
Wo iſt doch mein Freund?
Antwort' ihr und ſage:
Der Arme verblich.

Ach! nein! ſolchen Schmerzen
Sei nie ſie vereint:
Mit traurigem Herzen
Entfernt' er ſich, ſprich.
Welch Abgrund von Leiden,
Sein Theuerſtes meiden,
Es meiden auf immer,
Es meiden wie ich.

Auch ſieht man in der Olympias die Abſicht durchſchimmern, den Perſonen einen Charakter zu geben: Lycidas iſt nicht ſchlechtweg, wie alle Andre, ein vollkommner Held; man erblickt in ihm eine Schattirung von Ungeduld und Anmaßung. Uebrigens iſt ein Charakter in den meiſten Opern ein Luxus: die Ereigniſſe ſind ſo völlig unabhängig von der Einwirkung der Perſonen, daß wenn man auch dieſen und jenen einen ganz entgegengeſetzten Charakter gäbe, doch alles noch eben ſo erfolgen würde. Vielleicht indeß hat Metaſtaſio durch den Charakter des Lycidas ſeine letzte Handlung erklären wollen. Er dringt wüthend in den Tempel, er ſtürzt ſich auf den König, er will ihn tödten; aber er wird durch eine plötzliche Ehrfurcht, durch eine übernatürliche Regung gehemmt, die ihm eine Ahnung ſeiner Geburt gegeben hat, und die man den Ruf der Natur zu nennen beliebt hat, obgleich ſie vielmehr der Ruf des Theaters oder der Ruf des Romans iſt. Allein dieſes ganze Benehmen des Lycidas iſt unerklärlich, ſeine Wuth eben ſo ſehr wie ſeine Ehrfurcht. Sie hat dem Verfaſſer dazu gedient, einen von jenen Theatercoups hervorzubringen, die in Italien immer beklatſcht werden. Der König verurtheilt Lycidas zum Tode, und wird gerührt über den Schuldigen: wie alles zur Hinrichtung ſich anſchickt, erkennt er ihn für ſeinen Sohn; und mit jener übermäßigen Großmuth, die weder auf der Moral noch auf der Vernunft gegründet iſt, ruft er nunmehr aus *):

*) *Olimpiade.* Atto III, Sc. 10.
Clistene. È forse
La libertà de' falli

Iſt vielleicht
Es meinem Blut verſtattet,
Verbrechen zu begehn? Hieher kommt jeder,
Um Kraft und Muth zu zeigen; ich allein
Soll Beiſpiel ſein der Schwäche? O das müſſe
Die Welt von mir nicht hören. Auf, ihr Prieſter,
Erweckt auf dem Altar die heilgen Flammen;
Geh, Sohn, und ſtirb. Bald ſind wir dort beiſammen.

Indeß zögert man mit der Vollziehung ſeiner Befehle, indem man ihm vorſtellt, daß er nicht König von Olympia, ſondern von Sicyon; daß ſeine Hoheit mit den Spielen zu Ende ſei, und daß es dem Volke gebühre, den Schuldigen zu richten. Das Volk, das heißt der Chor, ermangelt nicht, Lycidas loszuſprechen.

Noch iſt wohl zu bemerken, daß in der Mythologie der Oper alle Todesſtrafen den Göttern dargebrachte Opfer ſind, und daß nach derſelben Mythologie die Götter ein unſchuldiges Schlachtopfer einem ſchuldigen vorzogen. Man kann es in Zweifel ziehn, ob dieſer Glaube je der Glaube der Heiden geweſen; aber er iſt wenigſtens den Dichtern ſehr bequem, denen er ſeit Guarini mehrere ſchöne Scenen von Selbſtaufopferung geliefert hat. Megakles und nachher Argene fodern hier das Recht, für Lycidas zu ſterben; und dieſelbe Aufopferung iſt auf Italiens Bühnen oft wiederholt worden. Argenens dringende Vorſtellungen und die Beweiſe, die ſie von ihrer alten Verbindung mit Lycidas giebt, dienen dazu, daß er für den Sohn des Kliſthenes anerkannt wird.

Metaſtaſio verdankte dem Guarini viel; dieſe Bemer-

Permessa al sangue mio? Quì viene ogni altro
Valore a dimostrar, l'unico esempio
Esser degg' io di debolezza? Ah questo
Di me non oda il mondo. Olà Ministri,
Risvegliate sull' ara il sacro foco;
Va, figlio, e mori. Anch' io morrò fra poco.

kung hat man ſchon machen können, beſonders aber nähert er ſich in ſeinem Demophoon dem Paſtor fido. Die Intrigue und beſonders die Vorausſetzung ſind faſt gleich. Das Stück gründet ſich auf die Menſchenopfer Thraciens, auf die Orakel, die dieſe rohen Gebräuche verordneten und die Abſchaffung des blutigen Tributs, welchen die Götter gefodert hatten, von einem räthſelhaften Ereigniß abhängig machten; auf barbariſche Geſetze, welche die Frau mit dem Tode beſtrafen, die ohne des Königs Zuſtimmung ſich mit dem Thronfolger vermählte; auf ein doppeltes Unterſchieben von Kindern und ein doppeltes Erkennen; kurz auf die ganze Zurüſtung eines mythologiſchen Romans, die uns von dem Alterthum nicht überliefert worden, und die ſelbſt mit ſeinen Sitten und Gebräuchen nicht genugſam übereinſtimmt, daß es uns erlaubt wäre, ſie zu erſchaffen. Das Stück hat oft Intereſſe, weil Metaſtaſio immer auf eine rührende Weiſe die Zärtlichkeit einer Geliebten, einer Gattin oder einer Mutter ausdrückt; aber es ermüdet durch den Mißbrauch dieſer Gemeinplätze der Bühne, die ſo wenig die Gemeinplätze der Natur ſind, und durch dieſe Steigerung von Helden, welche ſich alle, einer für den andern, dem Tode weihen.

Bis hieher haben wir Metaſtaſio Gegenſtände behandeln ſehn, die eben ſo wohl der Fabel als der Geſchichte angehörten und die dem Dichter eine hinlängliche Freiheit ließen, ſie zu verändern, zu verſchönern, oder auf den Maaßſtab des Operntheaters zurückzuführen; aber er hat zuweilen auch die Geſchichte der Zeiten auf die Bühne gebracht, die wir gerade am beſten kennen müſſen: dieſe Zeiten ſind vielleicht mehr für die Tragödie geeignet, wo ein Gefühl der Wahrheit unſre Gemüthsbewegungen verdoppelt, als für die Oper, wo wir Täuſchung ſuchen, und zu glauben bereit ſind, wenn man uns nur nicht zwingt, dem, was wir wiſſen, zuwider zu handeln. Unter den hiſtoriſchen Stücken iſt eins der geſchätzteſten La Clemenza di Tito, deſſen Gegenſtand ungefähr der-

ſelbe iſt wie im Cinna. Auf dieſelbe Weiſe beſteht er in einer von einem Weibe geleiteten Verſchwörung gegen einen großmüthigen Fürſten. Aber bei Corneille geben Heldengeſinnungen, wenigſtens Römergeſinnungen den Verſchwornen die Waffen in die Hand. Es iſt gerechte Rache bei den Einen, Liebe für Freiheit und Vaterland bei den Andern; Cinna allein wird von ſeiner Geliebten hingeriſſen und verblendet. Bei Metaſtaſio wird alles durch Leidenſchaften und Triebfedern der Oper in Bewegung geſetzt. Vitellia, die geheime Geliebte des Titus, bewegt Sextus zu einer Verſchwörung gegen jenen nur, um ihre den Reizen der Berenice aufgeopferte Schönheit zu rächen; ſie iſt die Hermione dieſes neuen Oreſtes. Sextus iſt des Titus Freund und kann keinen Grund des Unwillens gegen ihn haben, denn Titus iſt der beſte der Menſchen; und Metaſtaſio iſt ausgezeichnet in der Darſtellung dieſer Charaktere von Milch und Honig. Es iſt in dem Dichter eine gewiſſe Weichheit, die mit dem Ausdruck der Zärtlichkeit und Güte wunderbar übereinſtimmt. Titus hat bei ihm immer etwas Liebkoſendes, Zutrauliches, Zärtliches; ſeine Großmuth übertrifft die Großmuth Auguſts, ſie iſt unbegränzt; aber ich glaube, ſie würde mehr Eindruck machen, wenn ſie von einem feſtern Charakter ausginge, wenn man hinter dem Freund den Herrſcher etwas durchſchimmern ſähe. Die Liebe iſt ſo ſehr die Seele von Metaſtaſio's Stücken, daß in ihnen der Tod nicht ernſter iſt als in den Reden der Liebenden; ſie ſprechen immer davon, ſie drohen immer damit; aber mitten in der Beſtürzung, welche dieſes Wort erregt, wird man innerlich belehrt, daß das alles nicht ernſtlich gemeint iſt. Die Wuth der Vitellia, die Dolche des Sextus, ſelbſt der Brand des Capitols, alles hat eine ſüßliche Beimiſchung, die keine wahre Furcht zuläßt. Sodann finden ſich in dieſem Stücke, wie in den vorhergehenden, genug Wettſtreite der Großmuth, um das Herz mit Ueberdruß zu erfüllen. Annius, des Sextus Freund, verzichtet auf ſeine Geliebte

Servilia, damit ſie ſich mit Titus vermählen könne; Servilia verzichtet auf den Thron, um ſich mit Annius zu vermählen. Dieſer, der mit Sextus den Mantel getauſcht hat und der auf dieſem Mantel das Zeichen der Verſchwornen trägt, duldet, ohne zu antworten, die Beſchuldigungen ſeines Fürſten und ſeiner Geliebten, die ihn für einen Verräther halten. Sextus, welcher entdeckt iſt, beharrt im Schweigen, trotz der zärtlichen Bitten des Titus, um nicht Vitellia preis zu geben. Man muß indeß geſtehen, daß dieſe beiden letztern Situationen, welche wahrſcheinlicher ſind und weniger in der Natur des Herkömmlichen liegen, als die vorherigen, mit einer überaus anziehenden Zartheit und Innigkeit behandelt ſind. Das ſind die Scenen, die bei Metaſtaſio Thränen entlocken; aber nie läßt dieſer Dichter andere als Thränen der Rührung vergießen; nie wird ein tiefer Schmerz, nie wohl gar Schrecken von ihm erregt. Er ſpannt alle Saiten der Seele ab, er erſchlafft, er verweichlicht ſie, und dann findet er den Zuſchauer geneigt, Opernthränen zu vergießen, die ſehr verſchieden ſind von den Thränen im Trauerſpiel.

Man findet, dünkt mich, dieſe ganze Weichheit und Innigkeit in den letzten Verſen, welche Sextus an die Vitellia richtet, als er für ſie zum Richtplatz zu gehen glaubt. *)

Fühleſt du einſt auf deine Wangen
Mit leiſem Hauche die Luft ſich ſenken;

*) *La Clemenza di Tito.* Atto II, Sc. 15.

Se mai senti spirarti sul volto
Lieve fiato, che lento s'aggiri,
Dì, son questi gli estremi sospiri
Del mio fido, che muore per me.
Al mio spirto dal seno disciolto
La memoria di tanti martiri
Sarà dolce con questa mercè.

Die letzten Seufzer ſind's, magſt du denken,
Des treuen Freundes, der für mich ſtirbt.
Mein Geiſt, nicht mehr vom Körper befangen,
Wird aller Qualen mit Luſt gedenken,
Wenn er ſich das zum Lohn erwirbt.

Wie darauf Titus dem Sextus das Geſtändniß ſeines Vergehens abnöthigen will, ſind ſowohl die Zärtlichkeit des Titus als die Beängſtigung des Sextus bewundernswürdig behandelt. *)

Titus. Höre mich, o Sextus!
Wir ſind allein; dein Kaiſer

---

*) Atto III. Sc. 6.

Tito. Odimi, o Sesto!
Siam soli; il tuo sovrano
Non è presente. Apre il tuo core a Tito;
Confidati all' amico. Io ti prometto,
Che Augusto nol saprà. Del tuo delitto
Di la prima cagion. Cerchiamo insieme
Una via di scusarti. Io ne sarei
Forse di te più lieto.
Sesto. Ah! la mia colpa
Non ha difesa.
Tito. In contraccambio almeno
D'amicizia lo chiedo. Io non celai
A la tua fede i più gelosi arcani;
Merito ben che Sesto
Mi fidi un suo segreto.
Sesto. (Ecco una nuova
Spezie di pena! o dispiacere a Tito
O Vitellia accusar.)
Tito. Dubiti ancora?
Ma Sesto mi ferisci
Nel più vivo del cor. Vedi che troppo
Tu l'amicizia oltraggi
Con questo diffidar. Pensaci, appaga
Il mio giusto desio.
Sesto. Ma qual' astro splendeva al nascer mio!

Iſt nicht hier. Oeffne deine Bruſt dem Titus.
Vertraue dich dem Freund. Und ich verſpreche,
Nichts ſoll dein Fürſt erfahren. Sprich, was trieb
Dich zum Vergehn. Dann forſchen wir gemeinſam,
Was dich entſchuldgen kann. Dabei empfänd' ich
Vielleicht mehr Freund' als du.

Sextus. O meine Schuld
Iſt unverzeihlich.

Titus. Mindeſtens begehr' ichs
Als eine Gegenfreundſchaft. Nie verbarg ich
Das mißlichſte Geheimniß deiner Treue;
Wohl bin ich werth, daß Sextus
Auch mir ſein Herz vertraut.

Sextus. (Welch neue Qual
Kommt über mich; ihn muß ich kränken oder
Vitellia verklagen.)

Titus. Schwankſt du noch?
Ach mich verwundet Sextus
Im Innerſten der Seele. Sieh, zu ſehr
Sprichſt du der Freundſchaft Hohn
Mit dieſem Mißtraun. Das bedenk' und thue,
Was mir ſo billig deuchtet.

Sextus. Welch Stern hat mir bei der Geburt geleuchtet!

Dieſes Stück iſt dem nemlichen Kaiſer Carl dem VI. gewidmet, der im J. 1714 die treuen Catalonier der grauſamen Rache Ludwigs XIV. und Philipps V. preisgab und Tauſende von Schlachtopfern, die ſich für ihn hergegeben, auf dem Blutgerüſte umkommen ließ. „Ich wagte nicht, Sie zu ſchildern, ruft Metaſtaſio aus, aber das ganze Volk hat Sie erkannt unter den Zügen des Titus: kann ich dafür, daß Sie ihm gleichen. Siegreicher Kaiſer, wenn Sie nicht allenthalben ihr Bild wiederfinden wollen, ſo verbieten Sie den Muſen, je die Heroen zu verherrlichen.“

Ich weiß nicht, wie weit dieſe Auszüge, dieſe Ueberſetzungen diejenigen, die kein Italieniſch verſtehen, mit Metaſtaſio haben bekannt machen können. Eine ſeltſame Verbindung, die mir vielleicht nicht gelungen iſt ihnen recht

anſchaulich zu machen, iſt die Verbindung der höchſten poetiſchen Anmuth mit dem Mangel an aller Wahrheit in den Gemälden, des naivſten und richtigſten Ausdrucks der Gefühle mit der Unwahrſcheinlichkeit aller Charaktere, einer unerſchöpflichen Mannichfaltigkeit im Einzelnen mit einer ermüdenden Einförmigkeit in dem Weſentlichen der Intriguen. Ueberdies gleichen dieſe Stücke, einzig in ihrer Gattung beim Leſen, zu ſehr den Tragödien, als daß man ſie nicht auch denſelben Regeln ſollte unterwerfen wollen. Wenn man ſie als ſolche beurtheilt, giebt man ſich der Täuſchung dieſer Opernkämpfe nicht hin, in welchen die glänzendſten Siege auf der Bühne davongetragen werden, ohne daß es Todte oder Verwundete giebt; man wird ungeduldig über dieſe beſtändigen Seitenreden, welche beſtimmt ſind, weniger aufmerkſame Zuſchauer zu unterrichten, ſo daß niemand laut eine Lüge ſagen darf, ohne ſie ganz leiſe als ſolche anzuerkennen. Man ermüdet ſelbſt durch die Einmiſchung lyriſcher Poeſie in die dramatiſche, die den Ausdruck der Geſinnung verzögert, um den Ausdruck der Phantaſie an ſeine Stelle zu ſetzen. Aber ſobald wir Metaſtaſio ſeinen wahren Platz einräumen und ihn als Operndichter betrachten, wird er uns eine um ſo vollſtändigere Bewunderung abnöthigen, als er, ohne Muſter in der Laufbahn, auch ohne Nachahmer darin geblieben iſt. Täglich werden neue ernſthafte Opern den Componiſten geliefert und dem Publicum dargeboten, und keine einzige läßt ſich leſen; kein einziger Schriftſteller hat ſeinem Geiſt und Geſchmack nur einigen Ruf erworben in einer Gattung, welche dem Metaſtaſio eine Stelle unter den größten Dichtern verſchafft hat. Es iſt nicht die dramatiſche Vollkommenheit allein, der das Publicum huldigt; es herrſcht in ihm eine Zartheit, eine zauberiſche Weichheit, die es eben ſo ſicher feſſeln wie die Kunſt, ihm die Begebenheiten und Leidenſchaften des menſchlichen Lebens vor Augen zu bringen.

Wir wollen uns nicht bei den lyriſchen Poeſien Metaſtaſio's verweilen; ſeine Canzonetten, ſeine Cantaten würden hingereicht haben, den Ruhm eines andern Dichters auszumachen: hier iſt dieſelbe Harmonie der Sprache wie in ſeinen Arietten, dieſelbe Wahrheit in den Schilderungen, dieſelbe Zartheit in den Empfindungen, dieſelbe zauberiſche Weichheit im Versbau. Aber unſre erſte Aufmerkſamkeit gebührte den glänzenden dramatiſchen Erfindungen eines Dichters, der einen großen Einfluß auf ſein Volk gehabt hat; und da wir genöthigt ſind den größten Theil ſeiner Theaterſtücke unberührt zu übergehn, ſo können wir uns nicht bei Gedichten verweilen, die trotz aller ihrer Anmuth nicht einzig in ihrer Art ſind. Uebrigens iſt Metaſtaſio der leichteſte von allen italieniſchen Dichtern, und mit ihm kann jeder anfangen, die Claſſiker zu leſen und aus ſeiner Quelle das Vergnügen des poetiſchen Wohllauts zu ſchöpfen.

Achtzehntes Kapitel.

Fortſetzung der italieniſchen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. Luſtſpiele, Goldoni.

Ein intereſſanter Gegenſtand der Beobachtung iſt die Wiedergeburt der italieniſchen Literatur nach einer mehr als hundertjährigen Erſtarrung und Verſunkenheit. Dieſe Wiedergeburt, die kein fremder Umſtand zu begünſtigen ſcheint, dieſe ſchnelle Entwicklung faſt unter denſelben Umſtänden, welche in dem vorhergegangnen Zeitraum die Wiſſenſchaften erſtickt hatten, hat etwas Tröſtliches für die Menſchheit; man ſieht hier, welche Gewalt und welche Beharrlichkeit zugleich man anwenden muß, um den Geiſt anhaltend zu unterdrücken; und welche Schnellkraft die Natur in das Herz der Menſchen gelegt hat, um ſie wieder aufzurichten nach den Widerwärtigkeiten, die ſie haben niederbeugen müſſen. Der politiſche Zuſtand Italiens im achtzehnten Jahrhundert war nicht merklich verbeſſert, und was er gewonnen hatte, ſchien durch die Unthätigkeit ausgeglichen werden zu ſollen, woran die Völker ſich gewöhnt hatten. Ein verheerender Krieg war zu Anfang des Jahrhunderts ausgebrochen über die ſpaniſche Erbfolge; er brachte anfänglich die Provinzen, die den Spaniern gehört hatten, an das deutſche öſtreichiſche Haus. Ein zweiter im J. 1735 beendigter Krieg gab einen Theil der Provinzen, die zur

Krone Carls V. gehört hatten, an Fürſten von dem Regentenſtamme Spaniens zurück. Aber dieſe Fürſten waren aus dem Hauſe Bourbon, und der Einfluß, welchen ſie ſeitdem in Italien ausübten, war eben ſo ſehr franzöſiſch als ſpaniſch. Nachher ſtand Italien während des ganzen Ueberreſtes des Jahrhunderts keine bedeutenden Kriege mehr aus, und ſeine innern Fortſchritte würden durch fremde Staatsumwälzungen weder begünſtigt noch geſtört.

Im Norden Italiens hatte ſich eine furchtbare Macht in Piemont erhoben; das Haus Savoyen hatte im J. 1713 die königliche Würde erlangt und befeſtigte ſie während des letzten Jahrhunderts unter einer Reihe kriegeriſcher und ſtaatskluger Fürſten: aber dieſer Staat, der viel Männer von Talent und Charakter hervorbrachte, trug wenig bei zur Beförderung der italieniſchen Gelehrſamkeit: die Regierung war durchaus militäriſch und bemühte ſich wenig, die Fortſchritte des Geiſtes aufzumuntern; auch entfernte die Volksſprache von Piemont, eine plumpe Miſchung des Italieniſchen und Franzöſiſchen, die Piemonteſer von der Literatur. Das dem deutſchen Hauſe von Oeſtreich und nachher von Lothringen unterworfne Herzogthum Mailand und Mantua, wurden lange durch die Statthalter von Fürſten verwaltet, die zwar Vorliebe für die italieniſche Dichtkunſt hatten, aber in Italien nicht mehr als in Deutſchland die Geiſtesbildung begünſtigten. Die Regentſchaft des Grafen von Firmian und der Schutz Joſephs II. waren dieſen Provinzen in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts günſtig; die Univerſitäten von Pavia und Mantua wurden durch die kaiſerliche Freigebigkeit wieder hergeſtellt, und die Streitigkeiten mit dem Papſte über die Gerichtsbarkeit bewirkten, daß auf den dortigen Lehrſtühlen liberalere Grundſätze vorgetragen wurden, als Italien ſeit lange vernommen hatte. Die Republik Venedig, die durch ihre Politik und ihre lange Neutralität die Abnahme ihrer Kräfte und ihrer Wichtigkeit verbarg, bemühte ſich immer mehr, ganz ver-

geſſen zu werden; ſie ermunterte die Wiſſenſchaften auf ihrer Univerſität Padua, aber ſie ſchloß davon ſorgfältig die Philoſophie aus; ſie bemühte ſich, dem Volke Unterhaltungen zu verſchaffen, um es von jedem andern Intereſſe zu entfernen, und der Glanz ihrer Theater trug kräftiger dazu bei, die dramatiſche Kunſt in Italien zu erneuern, als die für die beſten Schauſpiele von den Herzogen von Parma und andern Fürſten ausgeſetzten Preiſe. Das immer bei dem Hauſe Eſte gebliebene Herzogthum Modena und das durch einen jüngern Zweig des Hauſes Bourbon erneuerte Herzogthum Parma waren durch die beiden Kriege zu Anfang des Jahrhunderts verwüſtet worden; ſie erholten ſich nur langſam und mühſam, und trugen zu den Fortſchritten der Wiſſenſchaften nur durch einige an Hofdichter gegebne Belohnungen bei. Das Großherzogthum Toſcana hatte zu mehrern Malen ſeinen Charakter verändert. In den erſten Jahren des Jahrhunderts herrſchte daſelbſt noch Cosmo III. dei Medici. Dieſer Fürſt, bigot, eiferſüchtig und mißtrauiſch, hielt die Geiſter wie die Gewiſſen in harter Gefangenſchaft; er herrſchte nur durch Mönche und gab dem ſchönen Lande das Anſehn eines traurigen Kloſters. Sein Sohn Johann Gaſton ſuchte dagegen in einer geiſtigen Schwelgerei, in einem beſtändigen Carneval ſeine eigene Kränklichkeit und die traurige Ausſicht auf das Erlöſchen ſeines Geſchlechts zu vergeſſen. Als Toſcana im J. 1737 an Franz I. von Lothringen fiel, nahm dieſer nicht ſeine Reſidenz daſelbſt, und überließ das Land gewiſſermaßen ſich ſelbſt, um ſich nur mit den Angelegenheiten des Reichs zu beſchäftigen; aber ſein Sohn Leopold richtete, als er zur Regierung gekommen war, die ganze Thätigkeit ſeines Geiſtes auf die Benutzung der Philoſophie für die Staatsverwaltung. Er ging ſeinen Unterthanen in den ſtaatswiſſenſchaftlichen Studien voran, er öffnete ihnen die Laufbahn derſelben und gab den Toſcanern eine Denk- Sprech- und Schreibfreiheit, welche, obwohl weit entfernt unbeſchränkt zu ſein, doch noch weiter von der

Knechtſchaft entfernt war, woran Italien ſeit zweihundert Jahren ſich gewöhnt hatte. Auf ſeine ausdrückliche Erlaubniß veranſtaltete man zu Livorno (wiewohl unter dem Druckort London) eine ziemlich vollſtändige Ausgabe der italieniſchen Dichter und Claſſiker, die faſt alle verboten waren. Der Kirchenſtaat hatte in dieſem Jahrhundert zwei Fürſten von erhabnem Geiſte, Benedict XIV. und Clemens XIV., die in die Fußtapfen eines Nicolaus und Pius des funfzehnten Jahrhunderts traten und Wiſſenſchaften und Künſte aufmunterten. Aber ihr perſönlicher Einfluß konnte dem Einfluß der Prieſterherrſchaft nicht das Gegengewicht halten; und der Kirchenſtaat blieb während des ganzen Jahrhunderts einer großen Wüſte ähnlich, die kein Lebensfunke beſeelte. Die einzige Univerſität Bologna entging dieſem allgemeinen Tode. Die Wiſſenſchaften wie der Handel wurden in dieſer Stadt von einer Municipalregierung beſchützt, die ihr noch ihre alte Freiheit zu erhalten ſchien. Das Haus Bourbon endlich, das ſeit 1735 zu Neapel herrſchte, bemühte ſich, die Erneuerung dieſes alten Reichs durch das Fortſchreiten der Künſte und Wiſſenſchaften kund zu machen. Carl (IV. von Neapel, III. von Spanien) hatte dazu den Anſtoß gegeben; das Volk behielt ihn während des langen Schlummers ſeines Nachfolgers.

Man ſieht aus dieſem Abriß der Zeitgeſchichte, daß die Neigung der Herrſcher Italiens im achtzehnten Jahrhundert den Wiſſenſchaften viel mehr günſtig war, als im ſiebzehnten; aber auf der andern Seite hatte keiner dieſer Fürſten eine ausgezeichnete Erziehung erhalten, keiner beſaß einen Geiſt, der ſich zu etwas Großem zu erheben fähig geweſen wäre. Einige verdienen das Lob von gutgeſinnten Männern; keiner hat Ruhm erworben, keiner wird lange ein hiſtoriſches Andenken zurücklaſſen; ein eingeſchränkter Geiſt herrſchte mehr noch in ihrer Verwaltung und ihrem Staatsrathe, als in ihrem eignen Kopfe; die Gewöhnung an eine kleinliche Aufſicht, an ein raſtloſes Mißtrauen, an

eine hartnäckige Abneigung gegen jede Neuerung wurde allen untergeordneten Dienern mitgetheilt, und die Unterthanen wurden es gewohnt, unter einem beſtändigen Zwang zu vegetiren. Die Sitten waren mehr der Verderbtheit der Mode als der Verderbtheit der Leidenſchaften gewichen; eine allgemeine Leere ſchloß alles Nachdenken, alles Feuer der Unterhaltung aus; eine zur Gewohnheit gewordene Unthätigkeit ſpannte den Geiſt ab und entzog ihm ſogar die Fähigkeit ſich zu beſchäftigen. Die Gewohnheit der Cicisbeen, dem Denken nicht minder verderblich als den Sitten, verſtattete ſelbſt denen, deren Geſchäft im Nichtsthun beſtand, nicht, über ihre Zeit zu verfügen, und gab demjenigen, deſſen ganzes Leben ohne Zweck war, für alle Stunden Pflichten. Man hatte ſich gewöhnt, jeder Ideenerwekkung zu entbehren, um zu leben, thätig zu ſein, ſelbſt um zu ſprechen; der Mangel an jeder Laufbahn, die Unmöglichkeit irgend ein Studium zu irgend einem Zweck anzuwenden, hatte jeden Antrieb in der Erziehung erſtickt. Die vormals ſo glänzenden Univerſitäten enthielten nur noch Zöglinge, welche die Theologie, Medizin, Jurisprudenz ſtudirten, um daraus ein einträgliches Gewerbe zu machen; in den Augen Aller war die Zeit verloren, die man dem Studium widmete, wenn man durch daſſelbe weder Geiſtlicher, noch Arzt, noch Anwald werden wollte. Die beſondern Schulen, die man in ſo großer Anzahl im funfzehnten Jahrhundert eröffnet und die ſo viele Gelehrte gebildet hatten, waren alle geſchloſſen; es waren nur einige Collegien und einige Seminarien für Mönche übrig, wo der Zweck der Erziehung nicht Lehren ſondern Zügeln war, und wo man lernte, ſeine Vernunft zu unterwerfen, ſeinen Willen zurückzuhalten, zu ſchweigen, zu verheimlichen, zu fürchten und zu gehorchen. Das Volk war todt auf alle Weiſe, und man fand keine Ueberbleibſel von ſeinen alten und glänzenden Eigenſchaften, außer bei denen, auf die ſich der Einfluß der Geſellſchaft und Erziehung nicht erſtreckt,

bei Bauern und in den niedrigſten Volksklaſſen, wo man immer dieſelbe Phantaſie, dieſelbe Empfänglichkeit für Rührung, wie in den beſten Zeiten, findet.

Diejenigen, die mitten in dieſer allgemeinen Schläfrigkeit zuerſt ſich von der Unwiſſenheit losmachten, wurden in ihren Anſtrengungen durch ein ſehr lobenswerthes Gefühl angefeuert; ſie ſetzten ihren Nationalſtolz darein, daß keine andre Literatur den Vorzug in irgend einem Zweige haben ſollte. Die Belehrung war ihnen von außen und beſonders durch die Franzoſen gekommen; ehe ſie ſich erkannt, hatten ſie angefangen ſich zu vergleichen: ſie hatten in den Schriften der franzöſiſchen Kritiker ein ſtrenges, zuweilen ungerechtes Urtheil über die italieniſche Literatur gefunden; ſie bemühten ſich, es zu Schanden zu machen. Man hatte ihnen vorgeworfen, daß ſie die Regeln des Ariſtoteles nicht begriffen oder nicht achteten; ſie machten ſie zur Grundlage ihres literariſchen Glaubens. In allen Arbeiten dieſes Jahrhunderts erkannte man dieſen Geiſt des Wetteifers, dieſes Verlangen zu zeigen, daß die Italiener alle Bahnen durchlaufen und daß ſie in keiner zurückgeblieben wären. Dieſe zu ſichtbare Abſicht raubt den Erzeugniſſen des achtzehnten Jahrhunderts Ungezwungenheit und Eigenthümlichkeit.

Der erſte, der ſich bemühte, den Mangel an dramatiſcher Poeſie, den man den Italienern vorwarf, zu erſetzen, war ein knechtiſcher Nachahmer der Franzoſen, deren Genie ihm fehlte. Pietro Giacomo Martelli, Profeſſor der Literatur zu Bologna, wo er im J. 1727 ſtarb, nahm Corneille zum Muſter für das Trauerſpiel, Molière zum Muſter für das Luſtſpiel, und mit einem weniger als mittelmäßigen Talent vermochte er ihnen nur den Zuſchnitt ihrer Stücke, die Verkettung der Scenen, das auf dem Theater Schickliche, abzuſehn, aber nichts von dem, was den Geiſt ihrer Bühne ausmacht. Sein Verſuch hat indeß ein Denkmal in der italieniſchen Sprache, den martellia-

niſchen Vers, zurückgelaſſen, der ſeinen Namen von ihm erhalten hat und noch oft gebraucht wird. Um die Nachahmung der Franzoſen vollſtändiger zu machen, hatte Martelli den Alexandriner in die italieniſche Poeſie einführen wollen; er nahm mit ihm eine Veränderung vor, die als eine durch die Sprache erzeugte Nothwendigkeit erſcheint, aber dem Ohre unerträglich wird; er fügte nach der Cäſur des Hemiſtichs eine ſtumme Sylbe hinzu, wodurch der martellianiſche Vers einen hüpfenden, matten und zugleich mißtönigen Gang bekommt. Alle Spätern haben dieſes Versmaaß gewählt, wenn ſie Luſtſpiele in Verſen geſchrieben haben.

Giam-Battiſta Faggiuoli, ein Florentiner, der im J. 1742 ſtarb, verſuchte ſich auch im Luſtſpiele, immer in den Fußtapfen der Franzoſen. Sein Theater in ſieben Bänden hat das Verdienſt der gemeinen Aufgewecktheit, einer großen Mannichfaltigkeit in Darſtellung der Sitten, der Natürlichkeit und Reinheit in der Sprache; aber es fehlt ihm weſentlich an dramatiſchem Geiſt und Leben; alle ſeine Schönheiten ſind negativ, und Faggiuoli hatte noch eben ſo wenig wie Martelli die Lücke ausgefüllt, die man ſeinen Landsleuten vorwarf.

Der Marquis Scipione Maffei trat als der dritte in die Reihe, und ihm wenigſtens gelang es, durch ein wahres Talent und eine wahre Innigkeit ſeiner Merope einen Ruf durch ganz Europa zu verſchaffen. Der Marquis Maffei war zu Verona im J. 1675 geboren. Von ſeiner frühſten Jugend an hatte er Verſe gemacht, ungefähr wie alle italieniſchen Gelehrten; aber zugleich hatte er das Ganze der menſchlichen Kenntniſſe umfaßt; er hatte über Geſchichte, Alterthümer, Phyſik gearbeitet; er hatte ein Gedicht in hundert Geſängen über den Verein der menſchlichen Tugenden angefangen; er hatte für den Gebrauch der Theater eine Sammlung der beſten Trauer- und Luſtſpiele des ſechzehnten Jahrhunderts unternommen, welche die Theaterdirectoren faſt nicht mehr kannten. Seine Eiferſucht auf den Ruhm des

franzöſiſchen Schauſpiels hatte ihn bewogen, eine Kritik der Rodogüne von Corneille zu ſchreiben, hinter der ein allgemeinerer Angriff auf den franzöſiſchen Theatergeſchmack verborgen war. Endlich in einem Alter von neununddreißig Jahren unternahm er, ein Muſter des wahren Trauerſpiels zu liefern, wie er es ſich dachte, indem er das Beiſpiel der Griechen und Franzoſen benutzte, ohne ſie ſclaviſch zu copiren. Sein Trauerſpiel (gegeben zu Modena im Frühjahr 1713) fand einen Beifall, den kein Theaterſtück je in Italien gefunden hat: es erlebte ſeine ſechzigſte Auflage und die eigenhändige Handſchrift des Verfaſſers wird jetzt als eine heilige Reliquie aufbewahrt.

Die Merope des Euripides iſt nicht auf uns gekommen, ſo daß Maffei zuerſt unter den Männern von Genie dieſen ſo rührenden und ſo theatraliſchen Gegenſtand behandelte, der ſpäter von Voltaire und Alfieri wieder auf die Bühne gebracht worden iſt. Maffei fand Gefallen daran, den Neuern zu zeigen, wie man ein Trauerſpiel ohne Liebe verfertigen und ſich ſo von dem romanesken Geſchmack entfernen könne, der auf den Theatern Frankreichs herrſchte. Wirklich erregte und unterhielt er das Intereſſe lebhaft durch die Gefahr, der eine Mutter ihren geliebten Sohn ausſetzt, indem ſie ihn zu rächen glaubt. Einige Scenen ſind ungemein rührend durch den Gegenſatz zwiſchen der Wuth der Merope und der Ergebung des Aegiſth, deſſen Herz ſeine Mutter geahnet hat; aber dieſe Wuth der Merope, die ſich mit eignen Händen an dem Gefangnen, den ſie vor ihren Augen binden läßt, rächen will, erregt, ſtatt mitempfunden zu werden, Abſcheu als eine gräßliche Mordthat. *) Die bange Erwartung des Zuſchauers wird

*) Der Anfang dieſer Scene (Atto III. Sc. 4.) kann ſowohl die Schönheit als die Fehler der Merope des Maffei zeigen.

Euriso. Eccomi a cenni tuoi.

Merope. Toſto di lui
T' aſſicura.

gut unterhalten und ſteigt von Scene zu Scene, aber mehr wie in einem Intriguenſtück als wie in einem

Q q 2

Eur. Son pronto, or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.
Egisto. Come!
E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi:
Spiegami il tuo voler; che far poss' io?
Vuoi ch' immobil mi renda? immobil sono.
Ch' io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch' io t' offra inerme il petto? eccoti il petto.
Ism. (Chi crederia, che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s' asconda?)
Mer. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
L' annoda in guisa, che fuggir non possa.
Egisto. O ciel, che stravaganza!
Eur. Or qua, spediamci,
E per tuo ben non far nè pur sembiante
Di repugnare o di far forza.
Egisto. E credi
Tu che quì fermo tuo valor mi tenga?
E ch' uom tu fossi da atterrirmi, e trarmi
In questo modo? Non se tre tuoi pari
Stessermi intorno; gli orsi alla foresta
Non ho temuto d' affrontare io solo.
Eur. Ciancia a tuo senno, pur ch' io quì ti leghi.
Egisto. Mira, colei mi lega: ella mi toglie
Il mio vigor: il suo real volere
Venero e temo; fuor di ciò, già cinto
T' avrei con queste braccia, e sollevato
T' avrei percosso al suol.
Mer. Non tacerai,
Temerario? affrettar cerchi il tuo fato?
Egisto. Regina, io cedo, io t'ubbidisco, io stesso
Qual ti piace, m'adatto. Ha pochi istanti,
Ch' io fui per te tratto dai ceppi, ed ecco
Ch' io ti rendo il tuo don: vieni tu stessa;
Stringimi a tuo piacer; tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.

Trauerſpiel: zu viele nicht eben wahrſcheinliche Ereigniſſe durchkreuzen ſich und die Begebenheiten ſind zu zufällig. Das Stück iſt in versi sciolti geſchrieben, die edel, einfach und wohlklingend ſind. Maffei tadelte den Pomp der franzöſiſchen Verſification und wollte einen Begriff von einer natürlichern Schreibart geben; vielleicht iſt er in den entgegengeſetzten Fehler verfallen; ſeine Sprache wird zuweilen proſaiſch und faſt platt. Uebrigens erlaubt ihm dieſe große Einfachheit einige Worte voll rührender Wahrheit. So, als Euriſus, der Vertraute der Merope, ſich bemüht ſie zu tröſten, nachdem ſie die Nachricht von dem Tode ihres Sohnes erhalten, erinnert er ſie an Beiſpiele von Muth in ähnlichen Unglücksfällen. Er ſagt zu ihr:

Wohl weißt du, daß der Mächt'ge, der nach Troja
In Waffen Hellas führt', in Aulis ſelber
Die theure Tochter grauſem Tode darbot,
Und weißt, daß es die Götter ſelbſt befahlen.
Merope. Euriſus, einer Mutter hätten nimmer
Die Götter das befohlen. *)

Mer. Or va, recami un asta.
Egisto. Un asta! o sorte,
Qual di me gioco oggi ti prendi? e quale
Commesso ho mai nuovo delitto, Dimmi?
A qual fine son io quì avvinto e stretto?
Mer. China quegli occhi, traditore, a terra.
Ism. Eccoti il ferro.
Eur. Io il prendo, e se t' è in grado,
Gliel presento alla gola.
Mer. A me quel ferro.

*) Atto II, Sc. 6.
Eur. Tu ben sai, che il gran re, per cui fu tratta
La Grecia in armi a Troja, in Auli ei stesso
La cara figlia a cruda morte offerse,
E sai, che il commandar gli stessi Dei.

Allerdings iſt dieſes Wort nicht von Maffei, er hatte es von einer bekümmerten Mutter geborgt.

Es herrſcht ebenfalls eine große Anmuth der Sprache, eine große Wahrheit von allerdings mehr ſchäferlichen als tragiſchen Empfindungen in der Rede des Polydor (Act IV, Sc. 4.), der, als er in dem Pallaſt der Merope den Sohn ſeines Freundes erkennt, ſeine ehemaligen Tugenden preiſ't. Voltaire's Ueberſetzung in reimloſen Verſen lautet:

Eurises, c'est donc vous?
Vous, cet aimable enfant, que si souvent Sylvie
Se faisait un plaisir de conduire à la cour?
Je crois que c'est hier. O! que vous êtes prompte!
Que vous croissez, jeunesse! et que dans vos beaux jours
Vous nous avertissez de vous céder la place! *)

Voltaire ſcheint durch mehrere ähnliche Verſuche den Gebrauch dieſer Verſe haben einführen zu wollen, ohne zu wagen, die Verantwortlichkeit dafür auf ſich zu nehmen; aber er hätte ſorgfältiger die proſaiſchen Wendungen vermeiden ſollen, ſobald der Reim ihn nicht unterſtützte. Die Sprache iſt viel erhabner im reimloſen italieniſchen Verſe, als in dem gereimten.

Maffei verſuchte ſich auch im Luſtſpiel, aber ſeine beiden Stücke haben wenig Aufſehn gemacht. Er ſtarb

---

Mer. O Euriso, non avrian già mai gli Dei
Ciò comandato ad una madre.

*) Brief Voltaire's an Maffei.
Tu dunque sei quel fanciullin, che in corte
Silvia condur solea quasi per pompa:
Parmi l' altr' ieri. Oh quanto siete presti,
Quanto mai v' affretate, o giovinetti,
A farvi adulti ed a gridar tacendo,
Che noi diam loco.

1755, in einem Alter von achtzig Jahren. Indeß erregte das Beiſpiel, das er durch ſeine Merope gegeben hatte, einen neuen Wetteifer. Eine Menge nach der ſeinigen gemodelter Trauerſpiele erſchien in der erſten Hälfte des Jahrhunderts: keins hat verdient, fortzuleben und ein Andenken zurückzulaſſen, und die Sammlungen, welche man davon beſitzt, verlohnen wenig der Mühe, durchgeſehn zu werden.

Der Abt Pietro Chiari, Hofdichter des Herzogs von Modena, ſchmeichelte ſich, auf der italieniſchen Bühne eine Umgeſtaltung zu bewirken; er ſchrieb zehn Bände Luſtſpiele in Verſen, die einige Zeit hindurch gefielen, eben ſo wie ſeine Romane den italieniſchen Frauen gefallen hatten; aber die günſtige Aufnahme der einen und der andern zeigte, bis zu welchem Grade von Verſchlechterung die Bühne und der Geſchmack verſunken waren. Etwas Feierliches in der Plattheit, etwas Geiſtloſes in dem Geſuchten machen ſie lächerlich und langweilig zugleich.

Endlich erſchien Carlo Goldoni, und dieſer bewirkte auf der italienſchen Bühne jene Umgeſtaltung, die mehrmals von Männern verſucht worden, welche mit zu ſchwachen Talenten begabt waren, um einen langen Eindruck auf ihre Landsleute zu machen. Goldoni, geboren zu Venedig im J. 1707, geſtorben zu Paris 1792, war anfangs Advocat. Eine Reiſe, die er mit einer Schauſpielergeſellſchaft machte, veranlaßte ihn, ſeinem Beruf zu entſagen, um ſich einzig als Dichter dem Theater zu widmen. Er begann im Jahr 1746 dieſe neue Laufbahn. Er ließ von der Geſellſchaft, mit der er in Verbindung ſtand, ſeine Donna di garbo (die treffliche Frau) geben, die einen allgemeinen Beifall fand, und fuhr ſeitdem fort mit einer ungeheuern Schnelligkeit zu ſchreiben, deren nachtheilige Folgen mehrere ſeiner Stücke zeigen. Man verſichert, daß er deren an hundert und funfzig geſchrieben habe. Sogleich vertrieb er den Abt Chiari von

der Bühne, deſſen froſtige und pedantiſche Erzeugniſſe ſich neben den ſeinigen nicht erhalten konnten. Später hatte er einen Kampf mit dem Grafen Carlo Gozzi zu beſtehn, welcher ihm vorwarf, Phantaſie und Poeſie von der italieniſchen Bühne ausgeſchloſſen zu haben, und welcher durch dramatiſirte Feenmährchen im J. 1761 einen ſehr großen aber ſehr vorübergehenden Beifall gewann. Goldoni wurde, nachdem er ihm einige Zeit entgegengekämpft hatte, mißvergnügt darüber; er kam in demſelben Jahre nach Paris; hier ſchrieb er in franzöſiſcher Sprache den Bourru bienfaisant, der im J. 1771 zum erſtenmale gegeben wurde. Man gab ihm eine Anſtellung bei Hofe, und der neue Glanz, womit ſein Ruf in Italien ſtrahlte, beſtimmte ihn nicht, dahin zurückzukehren. Er wurde in ſeinem Alter blind und ſtarb im J. 1792.

Als Goldoni für das Theater zu arbeiten anfing, fand er es getheilt zwiſchen zwei Arten dramatiſcher Werke. Dieſe waren die Commedie erudite und die Commedie dell' arte. In die erſte Klaſſe ſetzte man diejenigen, die mühſam im Studirzimmer, mit Zuziehung der Regeln des Ariſtoteles und nicht des Publicums, abgefaßt worden; ſie waren theils pedantiſche Nachahmungen der Alten, theils Nachahmungen dieſer erſten Copien, theils Nachahmungen des Franzöſiſchen. Wir haben uns ſchon hinlänglich mit ihnen beſchäftigt und dargethan, wie wenig Erfindung, Kraft oder wahre Luſtigkeit ſie ſammt und ſonders haben. Die Commedie dell' arte waren das Werk der Schauſpieler ſelbſt; ſie wurden extemporirt oder doch nur durch Skizzen vorbereitet, welche der Schauſpieler ausfüllen mußte. Sie hatten der italieniſchen Bühne den Vorwurf zugezogen, daß ſie das Publicum nur mit groben Späßen und Poſſen und unwahrſcheinlichen oder abgeſchmackten Vorfällen unterhalte. Die Ausländer behandelten ſie mit hoher Verachtung; die Italiener errötheten und wußten nicht, wie ſie ſich vertheidigen ſollten, und doch lachte

das Publicum nur bei dieſen aus dem Stegreif gegebnen Luſtſpielen; es lief immer in Menge herbei, während es den Saal leer ließ, wo man ausgearbeitete Luſtſpiele vorſtellte; das Publicum hatte Recht. Die Vorwürfe, die man den extemporirten Luſtſpielen machte, waren gegründet; aber ſie allein waren mit dem Volksgeiſt wahrhaft in Uebereinſtimmung; ſie allein ſtellten die italieniſche Luſtigkeit in ihrer ganzen Natürlichkeit dar.

Die zur Sparſamkeit genöthigten Unternehmer wollten, indem ſie jeden Abend ein neues Luſtſpiel gaben, die Kleider von geſtern auch für die Perſonen von morgen benutzen; dies war ohne Zweifel der Urſprung der Masken des italieniſchen Luſtſpiels. Man betrachtete die Perſonen an und für ſich, unter denen der Natur nach jede bürgerliche Handlung vorgehn muß: zwei Väter, zwei Liebhaber, zwei Geliebte und drei oder vier Bediente; man gab jedem einen Stand, einen Namen, ein Vaterland, eine Maske und eine Kleidung; jeder Schauſpieler der Geſellſchaft nahm eine dieſer Perſonagen unveränderlich an; er bemühte ſich, mit ihrem Charakter, ihrem Ton, ihren Gegenreden ſich zu durchdringen. Die theatraliſche Ueberlieferung kam zu dieſer erſten Eintheilung der Rollen hinzu: eine gewiſſe Bewegung des Kopfs, ein gewiſſer Accent, eine gewiſſe Geberde, die ein gewiſſer Schauſpieler in der Perſon des Pantalons der Biſognoſi, des Doctors Balanzoni, des Arlechino oder Brighella angenommen hatte, wurden die eigenthümlichen Manieren dieſes eingebildeten Weſens. Alles war dafür ſchon im voraus beſtimmt: ſein Charakter, ſeine Gedanken, ſeine kleinſten Gewohnheiten; der Spielende hatte nichts zu erſchaffen; ihm war es genug, treu in eine ganz fertige Rolle einzugehn. Jede Perſon war, wie A. W. Schlegel in ſeinen dramatiſchen Vorleſungen geiſtreich ſagt, wie ein Stein im Schachbret, deſſen Gang im voraus beſtimmt und immer denſelben Geſetzen unterworfen iſt: der Springer kann nie gehen

wie der Läufer oder wie der Thurm; aber bei dieſen Figuren von beſchränkter Zahl und unveränderlicher Natur ſind die Verbindungen des Schachſpiels unendlich; die Verbindungen des italieniſchen Theaters konnten es auch ſein.

Je weniger man den Schauſpieler für die Erfindung der eingebildeten Perſon thun ließ, deren Rolle er ausfüllen ſollte, deſto mehr konnte man ſich auf ihn verlaſſen in dem, was er ſagen mußte. Der Schauſpieler, der nie anders die Bühne betreten hatte, als um einen Pantalon vorzuſtellen; der Schauſpieler, der ſein Lebelang die Rolle des Harlekin geſpielt hatte, waren vielleicht ſicherer, nichts zu thun oder zu ſagen, was nicht in ihrem Charakter war, als der Verfaſſer ſelbſt, der ein Stück für ſie ſchrieb. Auch begnügte ſich dieſer meiſt mit einem Entwurf; er ſtellte zwei oder drei Perſonen auf die Bühne; er gab an, was das Reſultat ihrer Unterredung ſein ſollte, und überließ ſie, um dahin zu gelangen, ihrer natürlichen Laune. Dieſe Umrißſtücke, die während des ganzen ſiebzehnten Jahrhunderts und des größten Theils des achtzehnten in Gebrauch geweſen ſind, und die durch italieniſche Schauſpieler auch nach Frankreich gebracht wurden, haben einen großen Einfluß auf die Art der Scherzhaftigkeit gehabt, die man auf den Bühnen Italiens hat verſtatten können. Man konnte ſie nicht mehr aus dem Gegenſtande ſelbſt entſpringen laſſen; man mußte ſie ganz in der Perſon finden. Die ſpaßhaften Situationen müſſen im voraus zuſammengefügt werden, weil ein Wort zu viel, das der eine oder der andre ſagen könnte, meiſtens hinreichen würde, um die Lage zu verändern, um den, der in Verlegenheit iſt, daraus zu ziehn, um das, was verborgen ſein ſoll, zu enthüllen, oder ein Mißverſtändniß zu entwirren. Eben ſo iſt der gute Spaß, derjenige, der Feinheit, Richtigkeit, Paßlichkeit erfodert, keine gar ſo gewöhnliche Sache, daß man darauf rechnen könnte, er werde ſich im Augenblick des Spiels

von ſelbſt darbieten: es iſt wohl das wenigſte, daß man ihn zuvor niederſchreibt. Aber ohne die Handlung in Unordnung zu bringen, ohne das Intereſſe zu beeinträchtigen, ohne das Spiel eines Andern zu ſtören, konnte jeder Schauſpieler über ſich ſelbſt ſpötteln; Pantalon konnte ſeine kindiſche Gutmüthigkeit, der Doctor ſeine pedantiſche Eitelkeit, Brighella ſeine Argliſt und Harlekin ſeine Tölpelhaftigkeit ins Licht ſetzen. Man ſuchte den Scherz in poſſenhaften Geberden; überhaupt war er ohne Bosheit, weil jeder ſeine Fehler, ſeine Lächerlichkeiten oder ſeine Dummheit zum Vorſchein brachte, ſtatt ſich über einen andern aufzuhalten; aber er war auch meiſt ohne Feinheit und Natürlichkeit. Die Feinheit fehlte ihm, weil jeder Schauſpieler ſchlecht beachtete, oder nicht vorausſah, mit wem er auf der Bühne war, weil jeder ſein Spiel übertrieb, um mehr Wirkung zu machen.

Goldoni näherte ſich, indem er von ſeinen Schauſpielern foderte, daß ſie ſeine Stücke ſo ſprächen, wie er ſie geſchrieben, und daß ſie nicht extemporirten, gleichwohl den Commedie dell' Arte mehr, als irgend einer von denen, die vor ihm für das Theater geſchrieben hatten. Er behielt wenigſtens in der Hälfte ſeiner Stücke alle Masken der italieniſchen Komödie bei; er ließ ihnen unverändert den Charakter, den die Ueberlieferung ihnen gegeben; und als er aufhörte, einen unmittelbaren Einfluß auf die Schauſpieler durch ſeine Gegenwart auszuüben, fingen dieſe wieder zu extemporiren an; ſo daß, da alle, die nach ihm gekommen ſind, die Masken aufgegeben haben, ſeine Stücke jetzt die einzigen ſind, in denen man in Italien noch einen Schauſpieler ſeine Rolle als Skizze behandeln ſieht.

Die Italiener betrachten Goldoni als den, der die dramatiſche Kunſt zur höchſten Stufe ihrer Vollkommenheit gebracht hat. Man kann ihm ein ungemeines Talent, eine große Fruchtbarkeit im Erfinden, die ihm ſtets neue Gegenſtände zu Luſtſpielen lieferte, eine außerordentliche Leich-

tigkeit, die ihm mehr als einmal verſtattet hat, in fünf Tagen eine verſificirte Komödie in fünf Acten zu vollenden; eine Leichtigkeit, die auf der andern Seite ihn irre geführt und gehindert hat, ſeinen Luſtſpielen die Vollendung zu geben, deren ſie fähig waren; eine große Lebhaftigkeit im Dialog, der bei ihm faſt immer wahr, lebendig und nach dem Ziele fortſchreitend iſt; eine vollkommne Kenntniß der Sitten ſeines Volks und ein ſeltnes Talent, ſie auf die Bühne zu bringen; endlich die italieniſche Laune, d. h. diejenige, welche die Dummheit ergötzlich mahlt und den Spaß einflößt, in der That nicht abſprechen.

Es fehlt indeß viel, daß die Stücke Goldoni's eben ſo allgemein denen gefielen, die nicht Italiener ſind; der Hauptgrund wie ich glaube iſt, daß die italieniſchen Sitten, da ſie nichts Romaneskes oder Poetiſches haben, ſich nicht aufs Theater bringen laſſen. Die Liebe muß nothwendig den Luſtſpielen wie den Romanen die vorzüglichſte Bewegung geben: ſie iſt die lebhafteſte und poetiſchſte von den häuslichen Leidenſchaften, diejenige, die dem Charakter die größte Entwickelung giebt und den größten Einfluß auf das übrige Leben hat. Aber bei den Sitten Italiens kann die dauernde Liebe, die leidenſchaftliche Liebe, welche ein Verhältniß des Herzens, des Geiſtes, des Gefühls, wie einen körperlichen Reiz vorausſetzt, die Liebe, die auf gegenſeitige Wahl gegründet iſt, nicht die Ehe zum Zweck haben. Fern von der Geſellſchaft erzogene Mädchen, die zur äußerſten Zurückhaltung gezwungen ſind und von der Meinung eben ſo hart beſtraft werden, wenn ſie die Welt geſehn als wenn ſie eine unerlaubte Intrigue verfolgt haben, überlaſſen ſich bald ihren unbeſonnenſten Empfindungen mit einer Vorſchnelligkeit, mit einer Unklugheit, die uns durchaus anſtößig ſcheinen; bald ſchmachten ſie nicht nach einer Wahl, ſondern nur im Allgemeinen nach dem Heirathen. Wenn ſie ſich verheirathen, denken ſie der Knechtſchaft zu entgehn, das Joch ihrer Eltern und der Ge-

ſellſchaft zugleich zu zerbrechen, ſich von einer durchaus verſtellten Zurückhaltung, die ihren Neigungen und ihrem Geſchmack widerſpricht, zu befreien, kurz in die Welt einzutreten und Leben und Glück anzufangen. Es iſt in Italien hergebracht, daß eine kluge, eine verſtändige Tochter den Gatten annimmt, den ihre Eltern ihr anbieten, er mag von Charakter, Geiſt und Geſtalt noch ſo unangenehm ſein; und dieſe Moral, die der Luſtſpieldichter einzuprägen über ſich nimmt, macht oft den ſeltſamſten Contraſt mit unſern Meinungen. In den Zwillingsbrüdern von Venedig, einem Gegenſtande für das Luſtſpiel, welcher ſeit Plautus zwanzigmal auf die Bühne aller Nationen gebracht worden, und in welchem die ganz ähnlichen Fehlgriffe zwiſchen zwei Brüdern ſtets Lachen erregen, kommt der eine der Zwillinge aus den Gebürgen von Bergamo, um Roſauren, die Tochter des Doctors Balanzoni zu heirathen; Roſaura iſt ein verſtändiges und tugendhaftes Mädchen; der Verfaſſer ſtellt ſie den italieniſchen Damen als Muſter dar; ihr Bräutigam, träge, unwiſſend, memmenhaft, iſt ein halber Wilder, eine Art Harlekin, der das ganze Stück hindurch der Gegenſtand des Gelächters ſein muß. Roſaura hat Mühe, ſich vor ſeinen Unverſchämtheiten zu ſchützen, und doch giebt ſie zu mehrernmalen zu erkennen, daß er ihr nicht mißfalle. Der Dichter läßt dieſen Menſchen an Gift auf der Bühne ſterben und rechtfertigt ſich darüber in der Vorrede, indem er ſagt, daß ſein Tod, weit entfernt Trauer zu verurſachen, durch die lächerliche Albernheit beluſtige, womit jener verſcheide. Ich weiß nicht, ob nicht die Zuſchauer die ganz entgegengeſetzte Wirkung fühlen, und ob die Poſſen, von denen einen ſchreckliches Verbrechen begleitet wird, nicht ihren Abſcheu verdoppelt. Wie dem auch ſei, Roſaura nimmt, nachdem ſie ihrer Verzweiflung drei Phraſen geſchenkt, in der folgenden Scene die Hand des Lelio an, eines lächerlichen Narren, deſſen Aufſchneidereien und Lügen die vier erſten Acte ausgefüllt haben. Bis dahin war er in eine

Andre verliebt: man bietet ihm Roſauren mit einer Mitgift von funfzehntauſend Thalern an; er antwortet in ihrer Gegenwart: „Wie ſollte ſie mir nicht gefallen! funfzehntauſend Thaler geben immer eine ſeltene Schönheit ab!" Man fragt Roſauren, ob ſie ihn will, und ſie antwortet ſogleich, daß ſie immer jeden Wunſch ihres Vaters erfüllen werde. Dieſer völlige Mangel an Zartgefühl findet ſich, wie man zugeben muß, häufig in den Sitten der Nation; aber ſind ſolche Sitten geeignet für die Bühne?

In den meiſten Stücken, in welchen man Mädchen ſieht, haben ihr Gefühl und Betragen nicht mehr Delicateſſe: in der Donna di testa debole (die Frau von ſchwachem Kopf) macht Donna Elvira theils ſelbſt theils durch ihre Freundin dem D. Fauſto, dem Liebhaber ihrer Schwägerin unbeſonnene Anträge, nicht weil ſie Liebe für ihn fühlt, ſondern weil ſie eiferſüchtig iſt, daß dieſe Schwägerin vor ihr ſich zum zweitenmal verheirathen will*), und dem Pantalon, der ihr Oheim und das Oberhaupt des Hauſes iſt, macht ſie bittere Vorwürfe, daß er nicht thätiger dafür ſorge, ihr einen Mann zu geben. **) Da die Namen Gattungsnamen ſind, ſo ſind in den Stücken Goldoni's alle Roſauren immer die empfindſamen Mädchen; ſie ſind alle etwas verliebt und ſehr unterwürfig, haben große Luſt zu heirathen und einen noch größern Gehorſam gegen das väterliche Anſehn. Die Beatricen in denſelben Stücken haben den ganz entgegengeſetzten Charakter: Lebhaftigkeit, Ungeſtüm, zuweilen eine tolle Luſtigkeit, im Gegenſatz von der Schwermuth der Roſauren; ein andermal eine Keckheit, die ſie über den Anſtand wegſetzt. In mehrern Stücken Goldoni's ſieht man ihren Eltern in der Kleidung eines Schülers oder jungen Officiers entlaufene Mädchen, die ihren Liebhabern nach-

---

*) La Donna di testa debole, Atto III, Sc. 10.

**) Ebendaſelbſt, Atto I, Sc. 14.

gehn; ihnen von Stadt zu Stadt folgen und ſich noch glücklich genug aus ihren Abentheuern herausziehn. Dieſe Frauen haben auch einen gar ſehr italieniſchen Charakter; es giebt vielleicht kein einziges Land, wo die Leidenſchaft ſo viel Gewalt über ſie hat, wenn ſie einmal dahin gekommen ſind, ſich ihr zu überlaſſen; aber die Folgen des Romans ſind nicht natürlich. Es iſt an ſich nicht wahr, und gefährlich für die Moral zu zeigen, daß man ein unregelmäßiges Leben, wie das Leben der Beatrice in den Zwillingsbrüdern von Venedig oder in dem Diener zweier Herrn, ehrenvoll wieder verlaſſen könne, und daß die Tugend der Weiber nicht die geringſte Gefahr laufe, wenn ſie aus dem elterlichen Hauſe entweichen, um ihren Liebhabern nachzugehn. Andrer Seits erlaubt der theatraliſche Anſtand, der zuweilen mit der Sittenlehre nicht übereinſtimmt, nicht, daß ihnen etwas zuſtoße. Im Allgemeinen müſſen alle Theaterheldinnen eigentlich vollkommen tugendhaft ſein, und dieſes Geſetz, das ich nicht tadeln will, giebt der Schilderung von Sitten, die nicht ſo rein ſind, eine beſondere Schalheit. Das große Intereſſe des Lebens in Italien, die große Entfaltung der Leidenſchaften ſind an das ſeltſame unter dem Namen der Cicisbei oder Cavalieri ſerventi bekannte Verhältniß geknüpft. Der Zwang, in welchem die Mädchen leben, und die unbegränzte Freiheit, deren die Frauen genießen, laſſen in den Sitten des Landes die Liebe faſt immer nach der Ehe eintreten. Erſt dann, wann ſie ſich nicht mehr mit der unbeſtimmten Begierde zu heirathen vermengt, beruht ſie auf einer innigen Bekanntſchaft, auf der Uebereinſtimmung der Geſinnungen, auf dem Einklang der ganzen Seele. Aber dieſe Liebe hat die verderblichſten Folgen für alle häuslichen Verhältniſſe, für den Frieden der Familien, die Erziehung der Kinder, den Charakter der Frauen. Die Luſtſpieldichter haben nicht gewagt, ein in ſeinen Folgen höchſt unmoraliſches Gefühl auf die Bühne zu bringen; ſie haben aus dem Gemälde der Volksſitten nicht den charakteriſtiſch-

ſten Zug ausſchließen können. Es giebt Cicisbeen in den meiſten Luſtſpielen, aber ſie erlauben ſich hier nicht, von Liebe zu ſprechen; man wird nicht recht klug daraus, was ſie wünſchen oder fürchten; ihre Stimmung kann nie leidenſchaftlich ſein; ſie iſt kaum eines Wechſels fähig, und man kann weder eine Verknüpfung noch eine Auflöſung vorherſehn in einem uneigennützigen Gefühl, das zu gar keiner Handlung führen kann und ſich nie eine zärtliche Sprache erlaubt.

Aber nicht die Liebe allein wird von Goldoni in den Weiberrollen immer gemißhandelt; die übrigen Gefühle werden faſt alle auf eine Weiſe dargeſtellt, die nicht natürlich oder nicht theatraliſch iſt. Ich habe die Schilderung von Frauenfreundſchaft auf den Theatern Italiens faſt immer den lebhafteſten Beifall erhalten ſehn. Goldoni ſtellt die Freundinnen dar, wie ſie mit dem Ausdruck der übertriebenſten Zärtlichkeit zu einander kommen, ſich gegenſeitig über ihre Geſtalt, ihren Verſtand Artigkeiten ſagen, ſich wechſelweiſe verſichern, daß ſie gegenſeitig den lebhafteſten Antheil an ihren Empfindungen nehmen, und wie ſie in dem Augenblick, wo ſie ſich trennen, von einander in Ausdrücken der Verachtung oder des Haßes ſprechen. Unglücklicherweiſe iſt dieſe Falſchheit bei den Frauenverbindungen in Italien ſehr gewöhnlich, und gewiß gewöhnlicher als ſonſt wo; aber es bedarf einer ſehr geringen Kunſt, um dieſen Widerſpruch anſchaulich zu machen; der Verfaſſer hat kein Verdienſt bei der Schilderung deſſen, was weder Feinheit, noch Richtigkeit, noch Genauigkeit erfodert; ſelbſt wenn dieſe Falſchheit natürlich wäre, iſt ſie niedrig und abſtoßend, ſobald ſie in allen Stücken wiederkehrt; und indem ſie dem Dichter das Hülfsmittel der Freundſchaft entzieht, beraubt ſie ihn eines großen Werkzeuges, die Herzen zu rühren und Intriguen zu knüpfen und zu löſen.

Die Tugenden und Fehler der Frauen ſind auf gleiche Weiſe alle ſchwarz oder weiß gezeichnet, ohne irgend eine

Abſtufung und ohne irgend eine Mitteltinte. In einem dieſer Stücke hat Goldoni die Verkehrtheiten der gelehrten Frauen lächerlich machen wollen, und wiewohl man heutiges Tags Molière oft vorwirft, daß er ſeine Gemälde bis zur Caricatur überlade, ſo muß man doch geſtehn, daß er neben dem italieniſchen Dichter voll Zartheit iſt. Der Gegenſtand der Satire des Letztern (ſeine Donna di testa debole) liefert die beſten Gründe von der Welt, auseinandergeſetzt mit Verſtand und Feinheit, um ſeinen Geiſt zu bilden; aber die ganze Bildung, die aufgeſtellt wird, beſteht darin, Unterricht in der lateiniſchen Syntax bei einem unwiſſenden Schüler zu nehmen, der ſie lehrt, abgeſchmackter Weiſe in alle Redensarten lateiniſche Wörter mengen, und der ſie beſonders lächerlich macht, weil er ſie nicht vor Sprachfehlern in ihren Wortfügungen zu ſichern weiß, und weil er eben ſo wie ſie den lateiniſchen Urtheilsſpruch des Richters über ihren Prozeß falſch verſteht. Man hat in Italien keinen Begriff von Pedanterei; nie macht man ſich lächerlich, weil man auskramt, was man weiß, ſondern nur, weil man ſich zu wiſſen rühmt, was man nicht weiß; auch hat Goldoni als Gegenſtück zur Donna di testa debole ſeine Donna di garbo geſchrieben, welches die unerträglichſte Pedantin iſt, die je die Erde getragen; aber da ſie an wirklicher Gelehrſamkeit die Perſonen übertrifft, denen ſie gegenüberſteht, ſo hat Goldoni alles Intereſſe an ſie knüpfen wollen und ſtellt ſie als Muſter einer im Studiren fleißigen Frau dar. Als Hausjungfer bei dem Doctor Balanzoni, deſſen Herz ſie gewonnen hat, und den ſie am Ende heirathet, ſagt ſie bald Gedichte her, die ſie verfertigt hat, bald vertheidigt ſie lateiniſch Sätze oder Schuldiſputationen, und von Anfang bis zu Ende ihrer Rolle iſt ihre Gelehrſamkeit gerade das, was für Weiber am wenigſten paßt. In einem andern italieniſchen Luſtſpiele (von Napoli Signorelli) ſpielt eine andre als Mann verkleidete Frau die Rolle eines Sachwalters, und ihre ganze gerichtliche Rede mit den Original-

ſtellen der römiſchen Geſetze durchwebt, iſt in das Luſtſpiel aufgenommen.

Mängel, die den in den Weiberrollen wahrgenommenen ähnlich ſind, finden ſich in den Männerrollen. Man verſtattet in Italien keine Betrachtungen über die Moralphiloſophie, man würde fürchten, daß ſie die Religion bloßſtellten; auch wird im Allgemeinen die Moral ſchlecht verſtanden, und es geſchieht oft, daß ein komiſcher Dichter oder ſelbſt ein ernſterer Schriftſteller etwas für tugendhaft, edel, zart ausgiebt, was gerade das Gegentheil iſt. Verſtellung und Mangel an Treue gehören zu den Fehlern, die man den Italienern am häufigſten vorgeworfen hat, und darum vielleicht iſt das gewiſſenhafte Worthalten eine von den Tugenden, die ſie am häufigſten auf die Bühne bringen; aber ſie dehnen dieſes Worthalten auf Dinge aus, die man weder verſprechen noch halten kann, weil ſie von Andern abhängen, wie bei einem Vater das Herz und die Hand ſeiner Tochter. So begünſtigte in einem Stücke, das übrigens nicht ohne Intereſſe und Laune iſt, die gehorſame Tochter betitelt, Pantalon die Liebe ſeiner Tochter Roſaura für Florindo; dieſer iſt nach Livorno gereiſ't, um die Einwilligung ſeiner Eltern zur Verbindung mit ſeiner Geliebten einzuholen; er kommt mit dieſer Einwilligung zurück, aber zwei Stunden vor ſeiner Ankunft hat ein gewaltig reicher Narr, ein Graf Ottavio, um Roſauren bei Pantalon angehalten; der Vater hat die gute Gelegenheit, ſeine Tochter reich zu verheirathen, nicht vorbeilaſſen wollen; er hat ſie ihm verſprochen, ohne ſie zu Rathe zu ziehn; das Wort iſt gegeben und ſcheint Allen unwiderruflich. Umſonſt bittet und fleht Florindo voll Verzweiflung, und macht ſeine frühern Rechte geltend; umſonſt zeigt Roſaura, indem ſie gehorcht, daß ſie den Tod im Herzen hat; umſonſt giebt der neue Gatte, den noch Niemand in der Familie kannte, dem Vater und der Tochter Beweiſe einer Narrheit ſonder gleichen; umſonſt zeigt er ſich als einen ſchlechten Menſchen, als einen Verſchwen-

der, als ein Haſenherz; Pantalon, der nicht als ein geiziger oder halsſtarriger Vater, ſondern im Gegentheil als ein gefühlvoller, zärtlicher und von ſeinen Pflichten durchdrungner Mann dargeſtellt wird, iſt troſtlos, aber auch entſchloßner als je, ſeine Tochter und ſich ſelbſt der Erfüllung ſeines Worts aufzuopfern. Roſaura unterwirft ſich mit Ergebung allem, was ihr Vater ihr befiehlt; ſie willigt nicht nur ein, noch an demſelben Tage dem Grafen ihre Hand zu geben, ſondern ſie erklärt auch ihrem Vater, daß ſie es mit Freuden thue; und wenn die Heirath nachher nicht vor ſich geht, ſo geſchieht es, weil eine neue Narrheit den Grafen veranlaßt, das Wort, das er gegeben hatte, ſelbſt zurück zu nehmen.

Eben ſo wird die Rechtſchaffenheit bald nach falſchen Anſichten, bald ohne die geringſte Zartheit dargeſtellt; ehrliche Leute betheuern mit einer ſolchen Prahlerei, fremdes Gut nicht ſtehlen zu wollen, daß an jedem andern Orte dadurch Mißtrauen erzeugt werden müßte. In den Zwillingsbrüdern von Venedig nimmt Tonino, den der Verfaſſer als einen vollkommnen Edelmann darſtellt, durch Harlekins Mißgriff Juwelen vom höchſten Werth und eine Goldbörſe, die ſeinem Bruder gehören, in Empfang. Er wird nicht müde zu ſagen: „für einen Andern wäre das ein „Glück, aber ich bin ein Mann von Ehre, ich bin ein bra„ver Mann und will Niemanden das Seine nehmen; ich „will das Schmuckkäſtchen und die Börſe aufheben, und „wenn ich erfahre, wer das alles verloren hat, ſo will ich „es ihm pünktlich zuſtellen." Und dennoch bietet er in der folgenden Scene dieſelben Juwelen einer Frau zum Geſchenk an, die er für eine Abentheurerin nimmt, und vertraut ſie endlich einem Manne, den er nicht kennt und der als ein Schelm erfunden wird, um ſie dem Eigenthümer zurückzugeben.

Die Gelehrten werden immer als unerträgliche Pedanten dargeſtellt; nicht daß man ſie lächerlich machen wollte,

ſondern weil die Gelehrſamkeit in Italien ſelten iſt, weil diejenigen, die in ihrem Beſitz ſind, wenig in der Geſellſchaft leben, und weil ſie weder die der fremden Eigenliebe ſchuldige Schonung, noch die Lächerlichkeit ihrer eignen Eitelkeit kennen gelernt haben; die Tapferkeit iſt ziemlich großſprecheriſch und beſteht die Probe ſchlecht; es giebt mehrere Zweikämpfe auf dem Theater, aber ſehr oft ſieht man auch die Helden überlegen, ob es ihnen nicht bequemer ſein möchte, ihren Gegner aus dem Wege zu räumen.

Goldoni hat ſich beſonders bemüht, in die Schilderung übertriebner Lächerlichkeiten und Fehler etwas Komiſches zu legen. Er weiß im Allgemeinen jede ſeiner Perſonen den ihr gegebnen Charakter ſehr gut beobachten zu laſſen; dieſer Charakter geht aus jeder Handlung, jedem Worte, jeder Geberde hervor; aber er iſt in den meiſten Fällen außer allem Verhältniß zur Wahrheit. Da es in Italien keine Geſellſchaftlichkeit giebt, da die Meinung ohne Kraft und das Verlachen ohne Wirkung iſt: ſo zeigen ſich Fehler und Laſter mit einer Naivetät, die man in keinem andern Lande finden würde. Indeß giebt es gewiſſe Gränzen, die der komiſche Dichter ſich vorzeichnen ſollte, um nicht Widerwillen ſtatt Lachen zu erregen. So iſt vielleicht die Memmenhaftigkeit der Fehler, worüber die Zuſchauer am meiſten lachen; aber Goldoni hätte, indem er ihn ſchilderte, ihn immer auch lächerlichen Perſonen überlaſſen ſollen, da er doch in mehr als einem Stücke ſeine Liebhaber zu Memmen macht, gleich einfältigen Kindern. Falſchheit und ein gewiſſer Grad von Niederträchtigkeit ſollten ſtets von der Bühne ausgeſchloſſen werden, auf welcher man nie einen Menſchen auftreten laſſen ſollte, der von dem Hohngelächter der Zuſchauer begleitet werden muß. Aber in den Zwillingsbrüdern iſt Pancrazio ein Heuchler, Schurke, Feigherziger und Nichtswürdiger, der zuletzt ſeinen Nebenbuhler vergiftet, bei ſo geringer Hoffnung, aus ſeinem Tode

Vortheil zu ziehen, daß die Unwahrſcheinlichkeit den Widerwillen noch vermehrt, den dies Verbrechen einflößt.

Dieſes Zartgefühl der Zuſchauer wider einen gewiſſen Grad von Niederträchtigkeit der Perſonen erlaubt nicht, Abentheurerinnen auf die franzöſiſche Bühne zu bringen. Die Italiener ſind nicht ſo zurückhaltend, und vielleicht hat Goldoni gerade in den Rollen der Komödiantinnen und Tänzerinnen, in dem Stolz, den ihr Vater über ihren Reichthum oder Beifall fühlt, in dieſer beſtändigen Miſchung von Prahlerei und Gemeinheit die meiſte Natürlichkeit und Laune gezeigt. In dem niedlichen Luſtſpiele La Locandiera (die Gaſtwirthin), welches zu denen gehört, deren Dialog am lebendigſten und deren Charaktere in den anziehendſten Contraſt geſtellt ſind, finden ſich keine andern Frauen als drei Erzränkemacherinnen. Auf Mirandolina, die Beſitzerin des Gaſthofs, will Goldoni das Intereſſe vereinigen; er ſchildert ſie als eine gewandte, kluge, geſchmeidige, ſchmeichleriſche Coquette, die zwar die Liebe, mit der ſie unaufhörlich ſpielt, zu fühlen unfähig, aber im Grunde tugendhaft iſt, und am Ende des Stücks eine ſchickliche Ehe ſchließt; und um, was an ihr Gutes iſt, hervorleuchten zu laſſen, ſtellt er ſie zwei habſüchtigen, anmaßlichen und unbeſonnenen Komödiantinnen gegenüber, die man auf einer franzöſiſchen Bühne nicht dulden würde.

In dem geizigen Eiferſüchtigen iſt Pantalon ein alter Wucherer, der eine junge Frau geheirathet hat und ſie wie ſeinen Geldkaſten bewacht, mehr mit dem Mißtraun des Geizes als der Liebe. Der Charakter iſt ſehr gut aufgefaßt und mit Laune auf die Bühne gebracht; aber die Uebertreibung beider Fehler macht den einen wie den andern unwahrſcheinlich und das Ganze zu gehäſſig; der geizige Eiferſüchtige wird ſo verächtlich, daß ſeine Beſſerung am Ende des Stücks kaum durch ein Wunder erklärt werden kann.

Eine der größten Nationallächerlichkeiten iſt die Großthuerei. Es iſt ſonderbar, daß man in einem Lande, wo

man es ſich ſo wenig angelegen ſein läßt, achtungswerth in den Augen Andrer zu erſcheinen, es ſich ſo ſehr angelegen ſein läßt, reich zu erſcheinen. Goldoni hat dieſe Lächerlichkeit ſehr gut ergriffen und daraus ſehr unterhaltende Luſtſpiele gezogen. Er hat deren drei über die Villeggia-ura (den Aufenthalt auf einem Landhauſe in der ſchönen Jahreszeit) verfertigt, und mit vieler Laune jene Leidenſchaft dargeſtellt, einen Monat im Jahre mit Aufwand zu leben, für die viele Familien alle ihre Genüſſe in den übrigen elf Monaten aufopfern. Das Luſtſpiel, welches Fehler und Lächerlichkeiten ſchildert, beſſert ſie übrigens nicht. Ich habe während einer verderblichen Villeggiatur an den Ufern der Brenta von einer Familie, die ihr Erbe verſchwendete, um den Aufwand derſelben zu beſtreiten, Le Smanie per la Villeggiatura (die Wuth für das Landleben) aufführen ſehn. Alle Mitſpielende gaben ſich ſelbſt; die Vorladungen, die ſie am Morgen von Seiten ihrer Gläubiger, erhalten hatten, erlaubten ihnen nicht, ſich zu täuſchen; und doch wollten ſie ſich über eine ähnliche Verlegenheit ſo weit erhaben zeigen, daß ſie ein Vergnügen daran fanden, ſich auf ihrem eignen Theater vorzuſtellen.

Nach der Zergliederung, die wir von den verſchiednen Charakteren in den Luſtſpielen Goldoni's gemacht haben, begreift man, daß für die Innigkeit des Gefühls wenig Raum übrig bleiben muß. Im Allgemeinen iſt das Theater dieſes Dichters keineswegs empfindungsvoll; er nimmt ſeine Helden oder Heldinnen nicht aus Romanen; er ſtellt ſie mit allen ihren Fehlern dar, er bemüht ſich, uns auf ihre Koſten lachen zu laſſen, indem er uns in ihrer Großmuth die Beimiſchung von Selbſtſucht, in ihrer Freundſchaft den Eigennutz, in ihrer Bewunderung den Neid, und allenthalben die proſaiſche, die beſchränkte und gemeine Seite der menſchlichen Natur zeigt. Er hat es mit Scharfſinn, mit Feinheit, mit einer großen Kenntniß der theatraliſchen Wirkung gethan; man muß lachen und zugleich der Natürlich-

keit des Dialogs und der Perſonen Beifall geben: allein es iſt noch nicht ausgemacht, daß darin der Zweck des Luſtſpiels beſtehe; eine gewiſſe Sättigung, welche das Theater Goldoni's ſehr ſchnell einflößt, läßt ahnen, daß man in allen Werken der Kunſt etwas Geiſtigere bedürfe. Alle Handlungen der Menſchen, der Gegenſtand, worauf ſie hingehn, ihre Gedanken, ihre Empfindungen können unter zwei entgegengeſetzten Geſichtspunkten und nach zwei verſchiednen Regeln betrachtet werden. In einer idealen Welt haben vernünftige Weſen das Schöne, das in ſeiner Art Vollkommene zum Zweck; in der materiellen Welt ſuchen ſie nur ihren eignen Vortheil. Die Charaktere, die in das erſtere Syſtem gehören, ſind poetiſch, die in das zweite gehörigen ſind proſaiſch. Der Kampf dieſer Charaktere liefert auf gleiche Weiſe Gegenſtände für die Tragödie oder Komödie, je nach dem der Dichter mit den erſtern oder mit den zweiten Partei macht, je nach dem er uns durch poetiſche, von der materiellen Welt erdrückte Charaktere rührt oder durch ihre Unbekanntſchaft mit den menſchlichen Intereſſen, und durch ihre Unfähigkeit, ſich gemeinen Naturen verſtändlich zu machen, beluſtigt. Aber ſobald kein einziger erhabner Charakter einem Luſtſpiele eingewebt iſt, ermüdet man bald an den beengten Anſichten, an den unedeln Geſinnungen einer völlig proſaiſchen Geſellſchaft; man ſehnt ſich nach dem Intereſſe, das man hier nicht findet, und das Verlangen nach höhern Geſinnungen, zarteren Gefühlen hat alle Völker auf verſchiednen Wegen zu dem weinerlichen Luſtſpiel, zu dem bürgerlichen Trauerſpiel, zur Tragikomödie, zum Melodrama und zu den romanesken Luſtſpielen geführt.

Goldoni ſelbſt hat zuweilen den Verſuch gemacht, Intereſſe zu erregen; aber ſtatt der kläglichen Gattung der franzöſiſchen Schauſpieldichter, worin ſein Nebenbuhler Chiari ſich gleichfalls geübt hatte, ſuchte er durch Imbrogli nach ſpaniſcher Weiſe, durch romaneske Luſtſpiele, in denen die Heldin nur aus einer Gefahr gerettet wird, um wieder

in eine andre zu ſtürzen, anzuziehn und zu rühren. Das niedlichſte in dieſer Gattung iſt ſeine **Unbekannte**. Roſaura iſt die Tochter eines ſardiniſchen Edelmanns, der das Opfer eines Familienhaſſes geweſen, um welchen ſchon viel Blut gefloſſen iſt. Seine übrigen Kinder ſind umgebracht worden; er ſelbſt wird unaufhörlich von Meuchelmördern bedroht, mit denen ſein Feind ihn verfolgt; von den Gerichtshöfen proſcribirt, leben beide von ihrem Vaterlande entfernt; aber Roſaurens Vater hat ſich zu Neapel unter einem falſchen Namen niedergelaſſen; ſelbſt ſeiner Tochter, der er ſich nur als einen Freund ihrer Familie zeigt, hat er ſich nicht zu erkennen gegeben. Neue Schrekken haben ihn bewogen, noch einmal zu fliehn; er hat ſeine Tochter bei einer Bäuerin von Averſo verborgen, und hier eröffnet ſich die Scene. Roſaura hat dem Florindo, einem Edelmanne von Averſo und Cicisbeo der Gemahlin des Intendanten, Beatrice, Liebe eingeflößt. Roſaura liebt ihn ebenfalls und iſt im Begriff mit ihm zu entfliehn, um ihn zu heirathen, um ſich dadurch den Zudringlichkeiten ihres andern Liebhabers, des Lelio, zu entziehen. Dieſer hat ſich an die Spitze der ſonſt im Königreich Neapel ſo zahlreichen Bravo's und Conterbandiers geſtellt; er zerſtreut die Häſcher, verlacht die Juſtiz, und ſetzt das ganze Land in Furcht. Die Gewaltthätigkeiten und Räubereien Lelio's, die rachſüchtige Eiferſucht Beatrice's, der Liebeseifer Florindo's, und der Gerechtigkeitsſinn des Intendanten vervielfältigten die Unfälle, welche Roſauren begegnen, die mehrmals entführt und befreit wird, und die in dieſen Schickſalswechſeln die Theilnahme und Neugierde immer lebhaft erregt. Der Charakter des Pantalon, des Vaters des Lelio, eines ehrenwerthen venetianiſchen Kaufmanns, der allein noch Mittel findet, ſeinen Sohn zum Gehorſam zu zwingen, und der in einer ſchwierigen Lage ein ſtets edles, muthiges und zartes Benehmen beobachtet, würde allein hinreichen, dieſes Stück aufrecht zu erhalten. Auch muß

man es Goldoni Dank wiſſen, die Handlung ſeines Luſtſpiels in ein Land und unter Sitten verſetzt zu haben, die am beſten ſo romanhafte Ereigniſſe erlaubten. In dieſem Lande, wo die meiſten Menſchen ſich einer ſo weibiſchen Weichlichkeit ergaben, haben einige, indem ſie das Joch der Geſellſchaft zerbrachen, um ſich ohne Zurückhaltung ihren Leidenſchaften hinzugeben, in Krieg mit der öffentlichen Ordnung gelebt und von den kleinmüthigen Regierungen, deren Joch ſie zerbrochen hatten, nie zum Gehorſam gezwungen werden können. Am Ende des ſechzehnten Jahrhunderts wurde ein ſouveräner Herzog von Monte Mariano, Alfonſo Piccolomini, ein Räuberhauptmann und ſetzte dieſe ſeltſame Beſchäftigung über zehn Jahre lang fort. Häufiger haben die Landedelleute von Neapel ihre Lehen und Schlöſſer zu Freiſtätten für die Banditen gemacht, deren ſie ſich in ihren Privatſtreitigkeiten bedienten; ſo daß dergleichen Menſchen, die allen Geſetzen trotzen und ganze Städte durch ihre Gewaltthaten in Furcht ſetzen, in Italien hinlänglich in der Wirklichkeit beſtanden, um Romane und romanhafte Luſtſpiele wie **die Unbekannte** dorthin verſetzen zu können.

Neunzehntes Kapitel.

Fortſetzung des italieniſchen Luſtſpiels. Gozzi, Albergati, Avelloni, Federici, Gherardo de' Roſſi, Giraud, Pindemonti.

Goldoni iſt heutiges Tags in den Augen der Italiener der einzige König der komiſchen Bühne; ſeine Stücke, die in in niger Sitten- und Charakter-Beziehung mit dem Volke ſtehn, für welches ſie beſtimmt ſind, werden immer mit Enthuſiasmus aufgenommen. Ich habe tauſendmal während ihrer Aufführung den Ausruf: Gran Goldoni! an allen Enden des Theaters wiederhallen hören, obgleich ſein hervorſtechendes Verdienſt, die Natürlichkeit, die Treue in den Sitten und die muntere Laune, gerade nicht dasjenige iſt, was den Begriff von Größe oder von einem großen Genie giebt. Aber wie wir ſchon erwähnt haben, mitten unter ſeinen Erfolgen mußte es ihn lebhaft verwunden, ſich von dem Grafen Gozzi parodirt und das Publicum, vielleicht weniger den Parodien als den phantaſtiſchen Stücken, denen ſie eingemiſcht waren, mit Entzücken Beifall geben zu ſehn. Dieſer literariſche Streit hatte zwei bemerkenswerthe Wirkungen; er verletzte Goldoni ſo tief, daß er ſeine Sprache und ſein Vaterland verließ, um zu Paris franzöſiſche Stücke auszuarbeiten, und bewog den Grafen Gozzi, eine neue Gattung von Feenkomödien auf die Bühne zu bringen,

welche einige Jahre hindurch einen ungeheuern Beifall zu Venedig fand und welche, wenn ſie heutiges Tags völlig vergeſſen iſt, von den Deutſchen neu erweckt worden und bei ihnen dem Grafen Gozzi den Ruhm des erſten Luſtſpieldichters Italiens geſichert hat.

Die dramatiſchen Dichter des achtzehnten Jahrhunderts hatten, indem ſie die Franzoſen nachahmten, dem Theater lauter völlig aufgeſchriebne Stücke gegeben; die Truppe, welche Goldoni bildete, hatte ſich gefallen laſſen, das was der Dichter für ſie fertigte, treulich auszuführen, und die Schauſpieler hatten verſprochen, in dem Dialog nicht mehr zu extemporiren. So verfiel ſchnell die Commedia dell' Arte, welche, wenn gleich oft locker und unwahrſcheinlich, und faſt immer unanſtändig und plump, dennoch die wahren Schätze des italieniſchen Theaters verbarg: eine Eigenthümlichkeit der Laune, einen Nachdruck, eine Lebhaftigkeit, welche Goldoni benutzt hatte, indem er ſie feſthielt. Eine aus den ausgezeichnetſten Schauſpielern beſtehende Truppe, die Geſellſchaft Sacchi, deren ſämmtliche Mitglieder ein seltnes Talent hatten, in der Maske, die ihr Charakter geworden war, zu extemporiren, fand ſich durch die Vernachläſſigung der Schriftſteller in den Zuſtand der verzweifeltſten Noth verſetzt. Dieſe ſo geſchickten Pantalon's, Harlekin's, Brighella's hatten keine Gelegenheit mehr, ihre Talente geltend zu machen; ſie kämpften gegen die Truppe Goldoni's, bei der ſie viel weniger Laune und Originalität ſahen, und dennoch konnten ſie das Zuſammentreffen mit derſelben nicht beſtehen. Ihre Erbitterung gegen Goldoni und den Abt Chiari, welcher Letztere ſich damals noch behauptete und mit ſeinen ſchwülſtigen martellianiſchen Verſen dem venetianiſchen Rechtsgelehrten die Bühne ſtreitig machte, ſtieg aufs höchſte. Der Graf Carlo Gozzi nahm Partei für das alte Nationalluſtſpiel, für die bei dem Volke beliebte Luſtigkeit, die er mit Bedauern verſchwinden ſah. Sein zartes Ohr war durch die martellianiſchen Verſe ermüdet, die er ſeit zwanzig

Jahren zum Trotz der italieniſchen Proſodie auf die Bühne bringen ſah; ſein Geſchmack war durch die ſchwülſtige und verſchlungne Schreibart des Abts Chiari, eines echten Schülers Marini's und ſeiner Seicentiſten, beleidigt worden; ſein Nationalſtolz empörte ſich gegen das Anſehn, das die Franzoſen ſich in der Literatur anmaßten; er verwünſchte ihre Philoſophie und ergriff mit Begierde eine Gelegenheit, ſie lächerlich zu machen. Im J. 1761 ſchrieb er für die Geſellſchaft Sacchi ſeinen Entwurf von den drei Pomeranzen und überließ ihn der Phantaſie und dem Humor dieſer geiſtreichen Schauſpieler, welche, noch mehr begeiſtert durch ihre perſönliche Feindſchaft gegen die, welche ſie parodirten, ſich ſelbſt übertrafen.

Der Schauplatz der drei Pomeranzen iſt in dem Reiche und am Hofe des Carreaukönigs, der in ſeiner poſſirlichen Majeſtät und Gravität genau nach der Karte copirt erſchien. Der Carreaukronprinz, Tartaglia, iſt im Begriff vor Schwermuth zu ſterben; ſein Uebel iſt die Folge der Zaubereien einer böſen Fee (des Abts Chiari), die ihn tropfenweiſe mit martellianiſchen Verſen vergiftet. Dieſe Fee begünſtigt den Ehrgeiz des Carreaububen und ſeiner Geliebten Clariſſa, wenn ich nicht irre, der Piquedame, welche ſich ſchmeichelten, in der Königswürde zu folgen. Tartaglia wird nicht geneſen, wenn man es nicht dahin bringt, ihn zu Lachen zu machen, und ein andrer Zauberer (Goldoni) hat eine ſchwarze Maske, den Truffaldino, an den Hof geſchickt, der ſich bemüht, dem Prinzen ein Lächeln abzugewinnen. Bis hieher war das Stück nichts anders als eine unmittelbare und faſt offene Satire gegen Goldoni und Chiari. Als man es auf die Bühne brachte, copirte man ihre Sprache, ihren Ideengang, den ſchwülſtigen und anmaßenden Styl Chiari's, die gerichtlichen Redensarten Goldoni's; die übrigen Perſonen waren ſämmtlich aus dem Theater Beider genommene Caricaturen, und die Bosheit der Schauſpieler

übertrieb mit Vergnügen, wovon die Bosheit der Zuſchauer gern die Anwendung machte.

Aber da die erſte Idee dieſer Parodie auf eine Zauberei gegründet war, ſo wurde der Verfaſſer natürlich darauf geführt, ſie an die ſchon bekannte Feenwelt anzuknüpfen. Er hatte ein in Venedig ſehr verbreitetes Feenmährchen gewählt, welches ſich wahrſcheinlich in dem Cabinet des fées findet, die Liebe der drei Pomeranzen. Tartaglia, der durch ein lautes Lachen von ſeiner Schwermuth geneſ't, entbrennt von dem Verlangen, die drei im Schloſſe der Fee Creonta bewachten Pomeranzen zu gewinnen, deren Geſchichte man ihm während ſeiner Krankheit erzählt hatte. Seine Reiſe, um ſie zu entdecken, die Art, wie er ſie erlangt, und alle wunderbaren Ereigniſſe, die darauf folgen, mußten zu einer Reihe ſatiriſcher Beziehungen auf verſchiedne Stücke Goldoni's und Chiari's Gelegenheit geben. Der Graf Gozzi war, indem er der Vorſtellung beiwohnte, erſtaunt zu ſehn, daß das Publicum ſammt und ſonders von dem wunderbaren Theile ſeines Schauſpiels hingeriſſen wurde, an welchen er kaum gedacht hatte, und der weiter nichts war, als das unverändert auf die Bühne gebrachte Mährchen, wie es die guten Mütterchen und die Ammen den Kindern erzählen. Die Fee Creonta ruft ihrem Hunde zu: Zerreiße den Räuber meiner Pomeranzen; und der Hund antwortet ihr: warum ſoll ich den zerreißen, der mir zu eſſen gegeben hat, indeß du ſo viele Monate und Jahre lang mich vor Hunger haſt umkommen laſſen? Die Fee ruft dem Brunnenſeile zu: Binde den Räuber meiner Pomeranzen; und das Seil erhebt ſich und antwortet: Warum ſoll ich den binden, der mich in der Sonne ausgebreitet hat, um mich zu trocknen, indeß du ſo viele Monate und Jahre lang mich in einem Winkel verſchimmeln ließeſt? Die Fee ruft dem eiſernen Schloßthore zu: Zerſchmettere, indem du dich ſchließeſt, den Räuber meiner Pomeranzen; und das Thor antwortet: Warum ſoll ich den zerſchmettern, der mich mit Oel ge-

tränkt hat, indeß du ſo viele Monate und Jahre lang mich vom Roſte haſt freſſen laſſen? Und während dieſes ganzen Geſprächs verſchlang der Saal in ſtummer Aufmerkſamkeit und Entzückung mit Augen und Ohren eine Wundergeſchichte, die jeder kannte, und hallte ſodann von Beifall wieder. Das Vergnügen verdoppelte ſich bei dem Anblick der Wunder, welche folgten, als Truffaldino zwei von den Pomeranzen abſchnitt und nach und nach zwei ſchöne Jungfrauen aus ihnen hervorgingen, die bald vor Durſt ſtarben, und als Tartaglia die dritte Pomeranze neben einer Quelle abſchnitt, und eine dritte Prinzeſſin daraus hervorging, der er eilig zu trinken gab und die ſeine Gemahlin werden ſollte, jedoch nicht ohne noch neue Gefahren zu beſtehn, denn unter den Augen der Zuſchauer wird ſie in eine Taube verwandelt, und erſt lange danach nimmt ſie ihre natürliche Geſtalt wieder an.

So lernte der Graf Gozzi durch eine zufällige Erfahrung den ganzen Vortheil kennen, den man für die Wirkung aus der Liebe des Volks zum Wunderbaren, aus dem Erſtaunen, wovon die Zuſchauer durch Verwandlungen und im Großen ausgeführte Taſchenſpielerſtreiche ergriffen werden, kurz, aus der Gemüthsbewegung ziehen könne, welche ſtets die erſten Geſchichten, die man in ſeiner Kindheit erzählen gehört hat, hervorbringen. Während die Geſellſchaft Sacchi reich wurde, indem ſie eine Reihe von Vorſtellungen der drei Pomeranzen gab, begann Gozzi ernſthafter die Gattung zu bearbeiten, die er entdeckt hatte. Er brachte nach und nach die Feenmährchen auf die Bühne, die ihm die glänzendſten ſchienen, und das Publicum zeigte ſich ſtets bezauberter durch den Glanz der Decorationen, die Geſchicklichkeit der Machiniſten, die Aufgewecktheit der Schauſpieler, und beſonders den Geiſt, oft auch das Intereſſe, welche der Verfaſſer aus allen Mährchen zu ziehen wußte, die unter ſeiner Hand abwechſelnd rührende und lächerliche Tragi-Komödien wurden.

In acht oder zehn phantaſtiſchen Stücken, als da ſind die Frau eine Schlange, Zobeis, das blaue Ungeheuer, der grüne Vogel, der König der Genien u. ſ. w. zeigte Gozzi, daß er zugleich ein geiſtreicher Mann und ein Dichter ſei; er verzichtete auf die perſönliche Satire, um in das Ernſthafte ſeines Gegenſtandes einzugehn; er durchdrang ſich mit dem Geiſt der Feerei; ſo daß ſeine Tragi-Komödien, wenn auch nicht die Wahrſcheinlichkeit der Natur, doch die Wahrſcheinlichkeit der Feenmährchen erhielten; er begnügte ſich nicht mehr mit einem Entwurf, wie er bei den drei Pomeranzen gethan, ſondern er theilteſein Stück in Acte und Scenen, wie ein regelmäßiges Trauerſpiel; er ſchrieb in jambiſchen Verſen alles, was den ernſthaften Perſonen angehörte und überließ dem Extemporiren der Schauſpieler nur die fünf Maskenrollen, Pantalon, Brighella, den Neapolitaner Tartaglia, Truffaldino (einerlei mit Arlecchino bei den Andern) und ſeine oder des Brighella Schweſter Smeraldine. Er verſetzte die Scenen in die unbekannten Reiche des Morgenlandes, wo das Wunderbare ſich ganz nach Gefallen ausbreiten darf und wo die fünf Masken als italieniſche Abentheurer hingekommen waren, um ihr Glück zu machen, und nahm die Begebenheit in der Gegenwart an, um ſich nicht einer Quelle von Scherzen und Anſpielungen auf die Sitten ſeiner Landsleute und Zeitgenoſſen zu berauben. Die Scenen, die er ſeinen Improviſatoren überließ, waren mit hinreichendem Detail vorbereitet und angegeben, ſo daß ſie ſich weder in dem Geiſt, in welchem ſie ſprechen mußten, noch in der Art ihrer Scherze, noch in der Wirkung, die dadurch hergebracht werden ſollte, irren konnten. Die ernſthaften Perſonen waren in ſchwierige Situationen verſetzt, die oft das Intereſſe der Neugierde, oft auch des Charakters erweckten. Zuweilen wurde ihre Sprache rührend, zuweilen empfanden ſie zärtliche oder leidenſchaftliche, mit zum Herzen ſprechender Poeſie ausgedrückte Gemüthsbewegungen; am häufigſten aber ging man nur von Verwunde-

rung zu Verwunderung über, und die Erwartung und Neugierde machten das ganze Intereſſe des Stücks aus. Man möchte ſagen, daß die Geiſteskräfte, wenn ſie bis zu einem gewiſſen Grade erhoben werden, eine die andre ausſchließen, und daß die zu entfeſſelte Phantaſie kein Gefühl mehr zuläßt. Es giebt gewiß nichts Herzzerreißender als die Lage ſeiner Zobeis, und doch würde es, wie ich glaube, unmöglich ſein, daß dieſes Stück je eine Thräne entlockte. Die Prinzeſſin Zobeis, von einem Zauberer entrückt, iſt durch ſeine Heuchelei betrogen worden und hat Liebe für ihn gefaßt; aber dieſes Ungeheuer, mit Namen Sinadab, behält eine Frau nie länger als vierzig Tage; er verwandelt ſie dann in eine Kuh, und entführt durch ſeine magiſchen Künſte eine andre. Diejenigen, die ihm widerſtanden haben, werden in einem ſcheußlichen Abgrund mit allen Höllenſtrafen gepeinigt. Zobeis hat den vierzigſten Tag erreicht, und ſchon iſt Sinadab entſchloſſen, ſich ihrer zu entledigen; glücklicherweiſe hat ſie das Herz des Oberprieſters jenes Landes, des Abdalac, eines nicht minder geſchickten Zauberers als der König Sinadab, gewonnen, und dieſer Prieſter bemüht ſich, auf den König ſeinen hölliſchen Zauber zurückfallen zu laſſen. Er enthüllt der Zobeis den Charakter ihres Gemals und das Loos, welches ihr droht. Er zeigt ihr in dem Abgrund unter den Frauen, welche dem Sinadab widerſtanden, ihre Schweſter und ihre Schwägerin, und dieſe Scene ſcheint faſt aus der Hölle des Dante auf die Bühne gebracht zu ſein. Ein Weib, das unabläſſig dieſen krummen Schlund durchrennt, trägt ihren eignen Kopf an den Haaren in der Hand; einer andern wird die Bruſt von ſcheußlichen Schlangen zerfleiſcht, die ſie unaufhörlich zernagen; eine andre iſt halb in ein gräßliches Thier verwandelt; alle ſprechen mit Entſetzen von der Grauſamkeit und den Unthaten des Sinadab. Die von ihrer Verblendung befreite Zobeis reißt endlich das Bild dieſes Ungeheuers aus ihrem Herzen; aber um ihrem Schickſal zu entgehn, darf

ſie ihn nicht wahrnehmen laſſen, daß ſie hinter ſeine Schliche gekommen ſei. Bald aber erhält ſie neuen Anlaß ihn zu haſſen. Ihr Vater und ihr Bruder ſind mit einem Heere angelangt, ſie zu befreien. Sinadab verwandelt ſie durch einen Zauber dergeſtalt, daß ſie, ohne ſich zu erkennen, mit einander kämpfen und der Sohn den Vater erlegt. Zobeis verbirgt ihre Gefühle; ſie wird von Sinadab zu dem Abendeſſen gerufen, wo er ihr den Kuchen zu geben gedenkt, der ſie in eine Kuh verwandeln ſoll; ſie ſchiebt gewandt für den Kuchen einen andern unter: Sinadab ſelbſt wird in ein Ungeheuer verwandelt und Abdalac benutzt dies, um alle ſeine Bezauberungen zu vernichten und allen Gefangnen die Freiheit zu geben.

Man ſieht, daß wenige Trauerſpiele ſchrecklichere Situationen haben als diejenige iſt, in welcher Zobeis ihre Schweſtern unter den Schlachtopfern eines Gemahls findet, den ſie anbetete, oder die, in welcher ihr Bruder Schemseddin ſeinen Vater tödtet; aber ſo viele Wunder laſſen weder dem Verfaſſer noch dem Zuſchauer Zeit, Rührung zu empfinden; jener eilt zu neuen Imbrogli, die er knüpfen und löſen will; er macht ſich durch einige abgebrochne Worte von einer herzzerreißenden Situation los und läßt im Sturme der Begebenheiten den Sturm des Herzens nie durchblicken, der doch die Folge davon ſein ſollte. Die Verſification iſt von allem Tadel frei, in Hinſicht auf die Proſodie und metriſche Genauigkeit; aber ihr größter Fehler beſteht darin, daß ſie nie erhaben iſt; während die Begebenheiten rühren, ziehen ſie nie ein Wort herbei, das auf die Seele einen tiefen Eindruck machte.

Die komiſchen Masken trugen eben ſo ſehr als das Wunderbare dazu bei, dieſe phantaſtiſchen Stücke aufrecht zu erhalten, welche Gozzi mit einem etwas ungewöhnlichen italieniſchen Worte Fiabe (Mährchen) benannt hat. Aber die Masken Gozzi's ſind nicht die Masken der alten extemporirten Komödie. Die alten Masken waren ſo gewählt

worden, daß dadurch die bürgerlichen Stände verallgemeinert wurden: der Kaufmann, Pantalon; der Procurator, Balanzoni; der Großſprecher, Capitän Spaviento, ein Spanier; der Ränkemacher, Brighella; der tölpiſche Diener, Arlechino, und noch viele andre wurden aus der Geſellſchaft genommen, um ſie ungefähr ſo, wie ſie vorhanden waren, darzuſtellen; ihre Familie, ihr Vaterland, ihr Stand waren wie ihr Charakter ganz danach eingerichtet, das heimiſche Leben zu ſchildern. Sobald man ſie in das Land der Zaubereien verſetzt, haben ſie nichts Individuelles mehr; die Verſchiedenheit in Lage, Vaterland und Sprache iſt zwiſchen Arlechino, Brighella und Pantalon zu Tiflis oder Samarcand nicht mehr groß genug, um bemerkt zu werden; alle haben ihren vorigen Zuſtand verlaſſen und ſind nur noch einander ſehr ähnliche emporgekommne Abentheurer. Man kann ſie in den Stücken Gozzi's kaum unterſcheiden, und ich vermiſſe darin beſonders den Charakter des Pantalon; ich ſah in ihm ein für die Rechtlichkeit, Einfachheit, und das Gefühl der vormaligen venetianiſchen Kaufleute ehrenvolles Anerkenntniß. Ein Anſtrich von Lächerlichkeit war ihren nicht minder als ihre Kleidung und ihr Bart alterthümlichen Manieren beigemiſcht; aber die Grundlage des Charakters erſchien immer edel, hochgeſinnt und zartfühlend. Die Stücke Gozzi's ſanken, als die Truppe Sacchi ſich zerſtreute, weil es in Italien keine gute an das Extemporiren gewöhnte Truppe mehr gab; aber Gozzi ſelbſt trug dazu bei, dieſe Gattung augenblicklicher Erfindung, die er verlangte, bei den Schauſpielern untergehen zu laſſen, weil er, indem er ſie aus ihrer Rolle und ihrem Charakter heraustreten ließ und ihnen ihre Individualität raubte, ihnen alles das genommen hatte, worauf ihr Extemporiren ſich ſtützte. *)

*) Man hat kaum vier oder fünf Jahre aufgehört, in Venedig extemporirte Luſtſpiele zu geben. Das Theaterjournal von

Es ſcheint nicht, daß Gozzi's Stücke auf andern Theatern als zu Venedig aufgeführt worden; ſie ſind nicht eigentlich im italieniſchen Geiſte; man möchte ſie mehr für das Werk eines Deutſchen halten; dieſe haben ſie mit einem ungemeinen Enthuſiasmus aufgenommen, haben ſie in Deutſchland neu gedruckt, haben einige in ihre Sprache überſetzt und halten Gozzi's Ruf gegenwärtig allein noch aufrecht. Außerdem ſind die Feenmährchen in dem übrigen Italien ſehr wenig verbreitet; ich habe ſie weder bei den Kindern noch bei dem gemeinen Mann gefunden; offenbar hatten ſie ſich in Venedig erhalten, wo Erzählungen jeder Art vom Volke wohl aufgenommen werden, und wo es ein auf den Straßen geübtes Geſchäft iſt, dem Volke Geſchichten zu erzählen. In dem intereſſanteſten Augenblick, und wann die lebhaft erregte Neugier noch nicht befriedigt iſt, geht der Erzähler in der Verſammlung mit ſeinem Huthe herum, um die Bezahlung von ſeinen Zuhörern einzuſammeln, und er erzählt ihnen den Ausgang erſt, wann er ſein Geld erhalten hat. Der Graf Gozzi iſt der letzte talentvolle Mann, welcher Entwürfe zu Stücken gemacht und ſeinen Landsleuten das Verdienſt in der Komödie zu extemporiren, zu erhalten geſucht hat. Sein Beifall auf den Theatern dauerte zehn oder funfzehn Jahre; aber ſo lange er vom Volke beklatſcht wurde, ſo lange zogen alle Gelehrte oder alle, die einen noch ſo geringen Anſpruch auf dieſen Namen machten, gegen ihn los. Indem man

---

Venedig führt ihrer häufig bis zum J. 1801 auf den Theatern S. Angelo, S. Luca und S. Gir. Criſoſtomo an. Ich finde unter den Titeln dieſer Stegreif-Komödien: Là nascità' di Truffaldino; I personnaggi di Truffaldino; I due Truffaldini; La favola del corvo u. ſ. w. Es werden in dieſen Journalen alle Masken des alten Luſtſpiels genannt: Pantalon, Brighella, Tartaglia, Arlechino, Colombine; aber im übrigen Italien ſah man weder Masken noch Luſtſpiele aus dem Stegreif mehr.

ſeine Mährchen tadelte, drang man nie der Sache auf den Grund; man unterſuchte nie, bis zu welchem Grade das Spiel einer phantaſtiſchen Einbildungskraft der Hervorbringung des Gefühls und der theatraliſchen Wirkung nützlich oder ſchädlich ſein kann; man ſchrie bloß über die Abgeſchmacktheit dieſer Verwandlungen und dieſer Wunder, über die Unwahrſcheinlichkeit dieſer Feenmährchen. Die heutigen Italiener ſind mit dem Glauben an das Uebernatürliche leicht zu beleidigen; ſie fürchten ſtets, daß man ſie in Verdacht habe, als glaubten ſie ein Feenmährchen oder die Erſcheinung eines Geſpenſtes ſo leicht wie die Tauſende von neuen Wundern, womit man ſie täglich unterhält; und ſie entrüſten ſich über alle Spiele der Einbildungskraft, aus Furcht, daß man ſie wie Kinder behandle. Ihr Geiſt iſt über alle übernatürlichen Schrecken nicht ruhig genug, daß ſie ein poetiſches Vergnügen darin ſuchen könnten. Die Abneigung, die ſie gegen das Wunderbare in den Geiſteswerken bezeigen, thut hinlänglich dar, wie nahe ſie noch dem Aberglauben ſind, den ſie fürchten.

Indeß gab Gozzi der Gewalt dieſer Tadler nach; er entfernte ſich allmählig von der Gattung, die er gewählt hatte. In der Sammlung des neuern italieniſchen Theaters in ſechzig Bänden (Teatro moderno applaudito) hat man nicht ein einziges dieſer phantaſtiſchen Stücke einer Stelle gewürdigt, aber man hat drei von den Dramen, die er ſpäter geſchrieben, aufgenommen. Zwei derſelben, die philoſophiſche Prinzeſſin und der Mohr in einem weißen Körper ſind ein Gemiſch von Luſt- und Trauerſpiel, von Masken, die in venetianiſcher Sprache extemporiren, und von ernſthaften Perſonen, die in Verſen ſprechen. Nur hatte Gozzi das Intereſſe des Romanesken an die Stelle des Wunderbaren geſetzt; er führte durch menſchliche Urſachen, durch den Heldenmuth und die Treuloſigkeit, die Revolutionen herbei, die den Zuſchauer überraſchen ſollten. Neue Tadler bemühten ſich, die Vermiſchung großer Geſinnungen mit der Poſ-

ſenreißerei, des Heldenmuths mit der Scherzhaftigkeit, der Verſe mit der Proſa, in Mißkredit zu bringen; gute Gründe konnten für und wider dieſe Neuerung angeführt werden, welche Gozzi dem Shakſpeare annähert; aber man hätte ſie aus einer Zergliederung der menſchlichen Fähigkeiten, aus dem Weſen der Künſte der Einbildungskraft ſchöpfen müſſen. Man fand es leichter, Regeln in Anſpruch zu nehmen; und die Geſetzgebung des Claſſiſchen, die man in Italien weder zu befolgen noch zu vernichten weiß, genügte zu Gozzi's Verurtheilung. Dieſer indeß hatte angefangen, bei den Spaniern Vorbilder zu ſuchen. Ein drittes Stück, das er der Metaphyſiker betitelt hat, ob es gleich vielmehr ein in der Freundſchaft und Liebe zartfühlender Mann iſt, ſcheint von der ſpaniſchen Bühne entlehnt. In dieſer neuen Laufbahn gewann Gozzi ebenfalls einen der Lebendigkeit ſeiner Phantaſie angemeßnen Beifall. Seine Dramen ſind keine guten Stücke, aber ſie haben doch Intereſſe, Bewegung und Laune; beſonders findet man eine Erhabenheit, einen Adel, eine Zartheit der Empfindungen, eine Würde in der Ausführung, die auf der italieniſchen Bühne ſehr ſelten ſind und ſogleich ihren ſpaniſchen Urſprung verrathen.

Wir haben ſchon geſagt, daß von dem Herzog von Parma ein Preis für die beſten theatraliſchen Werke ausgeſetzt wurde: dieſe jährliche Bewerbung, die nach dem Jahr 1770 anfing und 1778 endigte, hat einige gute Stücke hervorgebracht; beſonders hat ſie dazu gedient, das Talent des Marquis Albergati Capacelli von Bologna auszuzeichnen, deſſen Schauſpiel der Gefangne im J. 1774 gekrönt wurde. Albergati hat in ſeinem Theater, das ſehr bändereich iſt, ein gewandtes, mannichfaches, leichtes Talent beurkundet; ſein Geiſt vereinigt Feinheit mit Güte. Der Gefangne iſt ein verſificirtes Schauſpiel in fünf Acten, deſſen Intereſſe auf der Liebe eines Edelmanns für eine Frau, die nicht adlich iſt, und auf dem Mißbrauch der väterlichen Gewalt gegen die beiden Liebenden beruht. Albergati gehörte

zu den erſten in Italien, die dieſen ſpäter ſo abgedroſchnen Gegenſtand behandelten, und er that es mit Wärme und Gefühl; aber bald zeigte er, daß er nicht minder für das eigentliche Luſtſpiel als für das Schauſpiel Talent habe. Als ein Weltmann, der in der beſten Geſellſchaft Italiens lebte, hatte er ſie gut beobachtet und mahlte ſie mit Genauigkeit. Sein Verläumder (Il ciarlatore maldicente) iſt des Goldoni würdig durch die Wahrheit der Charaktere und die Lebhaftigkeit des Dialogs; er übertrifft ihn ſelbſt durch den Geiſt, der alle ſeine Unterhaltungen beſeelt, und durch die Eleganz der Sprache: indeß intereſſirt dieſes Luſtſpiel nicht mehr als die goldoniſchen, weil Albergati, indem er, wie dieſer, die italieniſchen Sitten in der Geſellſchaft mahlt, bei ſeinem Vorbilde weder poetiſche Schönheit noch Adel im Charakter fand. Der Zuſchauer, welcher der Vertraute einer Liebe für einen Gegenſtand wird, der nicht eben würdig iſt, Liebe einzuflößen, ſehnt ſich nicht, zu erfahren ob die Liebenden durch die Bosheiten des Verläumders entzweit bleiben, oder ob ſie ſich verſöhnen werden auf die Gefahr, nachher einen üblen Haushalt zu führen: ſein einziges Intereſſe iſt, den Boshafteen beſtraft zu ſehn. Aber dieſes Intereſſe iſt nicht lebhaft, und genügt für die dramatiſche Handlung nicht, wenn es nicht durch ein zärtliches Intereſſe an den Opfern der Bosheit geſchärft wird.

Viele kleine Stücke, bekannt unter dem Namen Farcen, ſind das Werk deſſelben Verfaſſers, und ſie werden mit Recht zu den ergötzlichſten der italieniſchen Bühne gezählt; denn Albergati hat verſtanden mit der nationellen Aufgewecktheit, mit der Poſſenhaftigkeit des alten Theaters die feine Sitte der guten Geſellſchaft zu paaren. Das berühmteſte iſt vielleicht ſeine Farce „die Krämpfe,“ in welcher Albergati, indem er die verſtellten Nervenübel lächerlich machte, die am Ende des letzten Jahrhunderts Mode waren, die Frauen, die ſich dieſes Mittels zur Beherrſchung ihrer Männer und Geliebten bedienten, über eine ſolche

Verſtellung ſchamroth machte und dieſes neue Joch zerbrach, unter welches ſie die Männer zu beugen ſuchten. Albergati hatte die dramatiſche Kunſt mit Leidenſchaft ſtudirt; er war einer von den Stiftern des patriotiſchen Theaters zu Bologna, welches beſtimmt war, die Lohnhiſtrionen durch das Beiſpiel einer beſſern Declamation zu beſſern; und ſein Schauſpielertalent gab ihm neue Aufſchlüſſe über die dramatiſche Dichtkunſt. Er hat ſich als einen liebenswürdigen Kritiker von feinem Geſchmack gezeigt, ſowohl in ſeinen Bemerkungen über ſeine eignen Werke, als in ſeinem Briefwechſel mit dem Grafen Alfieri, und er verdient unter die gezählt zu werden, die, ohne mit einem großen Genie begabt zu ſein, am meiſten zur Vervollkommnung des italieniſchen Theaters beigetragen haben.

Indeß gewannen der franzöſiſche Geſchmack und die oberflächliche Philoſophie, die zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Mode war, einen immer größern Einfluß in Italien, wo ihre Einführung der dramatiſchen Kunſt alle Eigenthümlichkeit raubte. Die Grundſätze der Encyklopädiſten hatten ſich nicht von ſelbſt in Italien entwickelt, ſie waren unüberlegt dahin verpflanzt worden, ohne begriffen, ohne angewandt zu werden, ohne ſich mit den übrigen Gefühlen und Kenntniſſen des Volks in Uebereinſtimmung zu finden; auch hatten die meiſten von denen, die in dieſem Lande Anſpruch auf Philoſophie machten, die leerſten Declamationen und die unſtatthafteſten neuen Meinungen an die Stelle der Vorurtheile geſetzt, die ſie vernichtet zu haben glaubten. Die Schauſpiele von Beaumarchais, Diderot, Mercier, die voll von dieſer Modephiloſophie waren, ergriffen beſonders die Italiener, und man bemerkt bei den Dichtern am Ende des Jahrhunderts ein beſtändiges Streben, ſie nachzuahmen. Ein Venetianer, Franceſco Antonio Avelloni mit dem Beinamen Il Poetino, hat ſeinen Witz und ſein komiſches Salz berühmt gemacht, die er beſonders von Beaumarchais entlehnte. Wie dieſer

hat er ſich bemüht, den Spott von der niedrigſten Klaſſe der Geſellſchaft auf die höchſte zu wenden, den Lakeien die Philoſophie in den Mund zu legen und die Zuſchauer zu beluſtigen, indem er alle Mißbräuche der beſtehenden Ordnung muſterte. In ſeiner Laterna magica ſcheint mir ſein Cianni nach dem Muſter des Figaro gemacht, aber es fehlt unendlich viel, daß der Poetino den Witz oder die Laune des Beaumarchais hätte. Selbſt Schauſpieler und unwiſſend wie Leute ſeiner Art in Italien es ſind, verſinkt er allemal in Abgeſchmacktheit, wo er die Scene außer den Kreis verſetzt, den er mit eignen Augen geſehn. Seine Engländer, ſeine Deutſchen, und der Charakter, den er ihnen beilegt, ſind von der Art, daß man nur die Achſeln darüber zucken kann; ſeine Gelehrten, denn er will auch dieſe auf die Bühne bringen, ſind lächerliche Pedanten; ſeine Philoſophen ſind Schwätzer, die nur Gemeinplätze wiederholen: nicht beſſer kennt er die Geſellſchaft; er ſchildert ſie wie ſie nicht iſt, wie ſie nicht beſtehen könnte; die Begriffe von Ehre, von Sittlichkeit, von Rechtſchaffenheit, nach welchen ſich ſeine Helden betragen, ſind faſt alle falſch. Aber trotz dieſer tiefgewurzelten Unwiſſenheit muß man anerkennen, daß Avelloni ein wahres Talent hat: er entwirft ſeine Charaktere gut, er zeichnet ſich aus im Dialog, welcher Lebendigkeit, Natürlichkeit, Laune, oft Witz hat; er verſteht bewundernswürdig das coleriſche Naturel zu entwickeln, und bei den Männern das Aufbrauſen, bei den Frauen das launiſche Weſen, die bitter-ſüßen Reden und die verletzenden Manieren auf eine ſehr luſtige Weiſe entſtehen und auf einander folgen zu laſſen. Sein Luſtſpiel Mal genio e buon Core (Schlechte Neigung und gutes Herz) iſt anziehend und enthält mehrere wahrhaft komiſche Situationen; es iſt der wohlthätige Polterer oder vielmehr der wohlthätige Hitzkopf. Der Charakter iſt etwas gewaltſam; aber in einem Lande, wo die Erziehung ſo ſchlecht und die Geſellſchaft ſo wenig geachtet iſt, möchte man vielleicht

manche in ihrer Heftigkeit mit dem Chevalier Ardenti zu vergleichende Menſchen finden. In Anſehung der Züge von Großmuth, wodurch er ſie gut macht, muß man ſich erinnern, daß die Romanenſchreiber und die komiſchen Dichter immer mit großer Hochherzigkeit über den Beutel ihrer eingebildeten Helden verfügt haben. Bemerkenswerth in dem Stücke und überhaupt ſehr gewöhnlich in den Luſtſpielen Avelloni's iſt die theatraliſche Perſpective, die Kunſt, jede Perſon hinlänglich und verhältnißmäßig vor's Auge zu ſtellen, ſo daß man ſie in dem, was man von ihr zu wiſſen braucht, genugſam kennen lernt und ſie die Andern nicht verdunkelt. Der Mord aus Ehrgefühl, ebenfalls von Avelloni, iſt völlig in der Gattung des weinerlichen Luſtſpiels; der Knoten des Stücks iſt anziehend, mehrere Charaktere ſind gut gezeichnet und haben Neuheit, beſonders der Charakter einer eiferſüchtigen Begleiterin ihrer Dame, welche ſie in ihren Liebſchaften auſſpäht und kreuzt, und eines Marquis Amadoro, der nachher oft wieder auf die italieniſche Bühne gebracht worden. Es iſt ein gefühlvoller Lebemann, der nichts begehrt als Fröhlichkeit, gutes Eſſen, Ruhe und Zufriedenheit, und der doch die Leiden Andrer lebhaft fühlt, ihnen mit Wärme hilft, kein Bedenken trägt, ſich um ihretwillen eine Blöße zu geben, und zum Wohlthun eine Thätigkeit in ſich findet, die er lediglich dem Vergnügen aufgeſpart zu haben ſchien. Dieſer Charakter iſt keineswegs in Frankreich einheimiſch; die Liebe zum Vergnügen, die hier faſt immer durch die Eitelkeit entſtellt iſt, ſtumpft hier das Herz ab; ſie erhält die Selbſtſucht und läßt ſelten neben der Eigenliebe etwas Gefühl für Andre beſtehn. Aber in Italien ſind die Lebeleute große Kinder, nicht ſtumpfe Menſchen, und ohne Zweifel war das Vorbild national, weil man ſo häufige Copien davon ſieht: es giebt in der neuern Komödie gefühlvolle luſtige Brüder, die eben ſo wie die Pantalons und Brighella's der ältern alle nach einerlei Muſter gezeichnet ſind; alle führen dieſelbe Sprache, alle

werden mit gleichem Ton, gleichen Geberden, von dem Schauſpieler dargeſtellt, den man den Caratteriſta nennt, und man vermißt faſt, daß ſie nicht alle denſelben Namen und dieſelbe Maske haben.

Der Mord aus Ehrgefühl wäre ein wahrhaft intereſſantes Stück, wenn der Verfaſſer ſowohl von der Welt, als von den Geſetzen der Ehre und von den Militärgeſetzen, worauf er ſein Stück gründet, genauere Kenntniß gehabt hätte. Es würde ihm leicht geweſen ſein, ſeinen alten Laſcari, der militäriſch höchſt ſchuldig iſt, vor dem Richterſtuhl des Gewiſſens höchſt unſchuldig zu machen. Ein alter Edelmann, durch die Verſchwendungen ſeines Sohns ins Elend geſtürzt, nimmt Dienſte als Soldat und wird von einem Sergenten abhängig, der ſonſt ſein Diener geweſen: dieſer mißbraucht ſeine Gewalt über ſeinen vormaligen Herrn; bald reizt er ihn durch beißende Scherze, bald durch grobe Beleidigungen, und bedeckt ihn endlich mit Stockprügeln. Laſcari vertheidigt ſich mit ſeinem Bajonet und tödtet den Feldwebel. Er wird zum Tode verurtheilt; der König, von allen Umſtänden des Verbrechens unterrichtet, findet ihn der Gnade unwürdig; er ſelbſt erklärt, daß ſeine That ihn mit unauslöſchlicher Schande bedecke und fodert einzig die Todesſtrafe, um ſeinen Gewiſſensbiſſen zu entgehn. Man fühlt, wie ſehr dies übertrieben iſt; die Aufreizung iſt viel zu ſtark, die Vertheidigung zu nothwendig, und beſonders die Reue viel zu wenig motivirt. Die Theilnahme ſchwindet eben darum, weil der Verfaſſer ſie zu ſehr hat erregen wollen. Ueberhaupt haben die italieniſchen Schauſpieldichter zu gern geſchildert, was ſie nicht kannten, die Lager, wohin ſie nie gekommen, die Höfe, die ſie nie geſehn, die fremden Nationen, die ſie nie beſucht hatten. Zu ihrem Glück haben ſie noch unwiſſendere Zuſchauer gefunden, als ſie ſelbſt ſind, die ihre Gemälde immer um deßwillen für ähnlich hielten, weil ſie verſchieden waren von allem, was ſie kannten.

Unter den empfindſamen Stücken, die in Italien Beifall gefunden haben, ſind mehrere aus franzöſiſchen, engliſchen und deutſchen Romanen gezogen; Antonio Simone Sografi, der in ziemlichem Rufe ſteht, hat einen Werther geſchrieben; ein Neapolitaner Namens Gualzetti hat aus der Geſchichte des Grafen von Cominges drei auf einander folgende Dramen gemacht, die erſt am Ende des dritten zu ihrer völligen Auflöſung kommen. Wenige Stücke werden öfter gegeben und haben einen dauerndern Beifall auf der italieniſchen Bühne als dieſe drei Dramen, und beſonders das zweite, unter dem Titel: Adelheid als Vermählte; dennoch hat es alle Mängel, die wir dieſer Schule vorgeworfen haben, Mängel, die aus der völligen Unbekanntſchaft mit den fremden Sitten und den wahren Geſetzen der Ehre entſpringen. Der Graf von Cominges, der ſich in das Haus ſeiner Geliebten eingeführt hat, indem er für einen Mahler gilt, und der, ohne ſie noch geſehen zu haben, unter den Befehlen ihres Gemals, des Marquis von Benavides, arbeitet, läßt ſich von dieſem mißhandeln, mit Stockſchlägen oder daß er ihn zum Fenſter hinauswerfen wolle, bedrohen, und fällt dann vor ihm auf die Knie, um ihn flehentlich zu bitten, ihm nicht dadurch, daß er ihn fortſchicke, ſein Brodt zu nehmen. Der gänzliche Mangel an Würde in den Helden der italieniſchen Dramen vernichtet immer das Intereſſe an den Stücken dieſer Art. Verachtung geſellt ſich zu dem Mitleid, man macht ſich Vorwürfe, Mitleid gehabt zu haben mit demjenigen, den man nicht mehr achtet, und bald erinnert man ſich mit Vergnügen, daß dieſer unzuſammenhängende Charakter nie vorhanden geweſen; die Täuſchung iſt zerſtört und man ſieht nur noch den Dichter, der die menſchliche Natur ſo ſchlecht copirt hat.

Auch Pamela hat den italieniſchen Schauſpieldichtern einige Komödien geliefert, und Goldoni hat drei Schauſpiele daher genommen, welche eine Folge machen. Der Abt Chiari hatte auf dieſelbe Weiſe eine Folge von drei

Schauſpielen nach einem Roman verfertigt, deſſen Verfaſſer er wahrſcheinlich war (Fanni Nubile, Fanni a Londra, Fanni Maritata). Der Ritter Giovanni Greppi ſchrieb auch eine Folge von drei Stücken mit denſelben Perſonen, aber immer in England (Teresa e Claudio, Teresa Vedova und Teresa e Wilk). Man findet auf der italieniſchen Bühne einen Tom Jones, eine Clariſſa und eine Menge andrer Stücke, deren angeblich engliſche Namen und Sitten eben ſo gut nach China oder nach Japan gehören. Eben ſo hat die von Macchiavelli herrührende Erzählung von Belphagor ein gar ergötzliches Luſtſpiel geliefert; aber die Scene deſſelben mußte in ein Land von Verworfnen verſetzt werden, weil dort allein die Teufel gemächlich leben können, ohne von dem Magiſtrat oder der Geiſtlichkeit verfolgt zu werden; und man hat Genf gewählt: nach Genf alſo kam der Teufel mit anſehnlichen Empfehlungsſchreiben an den Fürſten dieſer Stadt, hier verheirathete er ſich, und von hier ſehnte er ſich wegen der zänkiſchen und unleidlichen Gemüthsart ſeiner Frau in die Hölle zurück.

Aber der vornehmſte italieniſche Dramatiker iſt Camillo Federici, ein Piemonteſer, der ſelbſt Schauſpieler war. Er war, wie man mich verſichert hat, bei den Jeſuiten erzogen worden; dann war er mit ſeiner Truppe viel gereiſ't. Er ſcheint von der deutſchen Bühne, wenigſtens von den Stücken Kotzebue's einige Kenntniß gehabt zu haben, und er hat mit weit geringern Talenten und weit geringern Kenntniſſen ſeinem Vaterlande Schauſpiele geliefert, welche in ihren Vorzügen und Fehlern viel Aehnlichkeit mit denen des deutſchen Dichters haben. Man hat von ihm eine große Anzahl Luſtſpiele, ſämmtlich in der gemiſchten Gattung, der die Franzoſen den Namen Drama gegeben haben. Selten erregt er durch Lebhaftigkeit des Witzes oder Innigkeit des Gefühls Lachen oder Theilnahme, wohl aber durch das Anziehende der Situationen. Sein Dialog iſt ſchwerfällig, eintönig und wenig natürlich; ſeine Scherze

ſind bitter; wenn er gefühlvoll ſein will, iſt er meiſt pedantiſch oder geziert; aber im Ganzen knüpft er ſeine Intrigue auf eine eigenthümliche Weiſe; er führt ſeinen kleinen Roman gut durch, er unterhält das Intereſſe mehr noch durch die Neugierde als durch das Gefühl, und er weiß die Ueberraſchung aufzufinden, welche Lachen erregt. Eins ſeiner am häufigſten aufgeführten Stücke iſt betitelt: I falsi Galantuomini. Der Gegenſtand iſt etwas abgedroſchen. Ein Fürſt kommt unerkannt in eine erſt jüngſt mit ſeinen Staaten vereinigte Stadt, er unterrichtet ſich unter dem Incognito von der Ungerechtigkeit und Treuloſigkeit ſeiner Untergebnen, von dem Trug und dem Eigennutz aller Stände, und läßt am Ende des Stücks jedem nach Verdienſt Gerechtigkeit wiederfahren. In einem in mehrere ſouveraine Herzogthümer zertheilten Lande, wie Italien war, hat Federici zu ſeinem Helden einen ſouverainen Herzog nehmen wollen; er hat den Herzog von Burgund gewählt; er verſetzt ſeine Reſidenz nach Dijon, und läßt ihn ſich einzig mit den Sorgen der Regierung und der Wohlthätigkeit gegen ſeine Unterthanen beſchäftigen; dieſer durchaus friedliche Held iſt nichts weniger als Karl der Kühne. Man ſieht, daß Federici in der Geſchichte des Auslandes oder der Vergangenheit nicht ſehr bewandert war; immerhin, wenn er es nur deſto mehr in der Geſchichte des menſchlichen Herzens iſt. Aber ſeine erheuchelt redlichen Leute ſind die unverſchämteſten Schurken, die je auf die Bühne gebracht worden. Da er in der nöthigen Kürze der Zeit ihre Grundſätze nicht durch ihre Handlungen zu enthüllen vermag, ſo läßt er ſie in ihren Geſprächen ſie auseinanderſetzen, aber mit einer Ungeſchicklichkeit, welche den Verbrecher ſehr wenig gefährlich machen würde. Ein Sachwalter erzählt dem Herzog, den er nicht kennt, wie die Prozeſſe, welche er führt, größtentheils ungerecht ſind, und wie er Mittel finden werde, ſie durch falſche Belege oder falſche Zeugen zu gewinnen. Ein Arzt verſichert, daß er nur die Reichen

wiederherzuſtellen ſuche, während er ein Werk der Barm-herzigkeit zu thun glaube, wenn er die Armen von ihren Leiden befreie, indem er ſie baldmöglichſt in die andre Welt ſchicke. Ein Präſident oder Oberrichter des Landes giebt ſich noch unbeſonnener bloß; er läßt einen furchtbaren Anſchlag an den Tag kommen, durch welchen er einen unglücklichen Rentbeamten geſtürzt hat und im Begriff iſt ums Leben zu bringen, um die Frau deſſelben zu verführen. Man kann dabei bemerken, daß außer dem großen Verſehn, alle dieſe Verbrecher ſo geſchwätzig und unbeſonnen dargeſtellt zu haben, Federici auch darin gefehlt hat, daß er alle ſeine Charaktere im Helldunkel gehalten. Man findet nur ſchwarz und weiß, abſcheuliche Verbrechen oder glänzende Tugenden. Es giebt wirklich in dem Stücke ſieben Schurken und vier vollkommne Charaktere, und unter den letztern einen Landmann, deſſen Tugenden eben ſo unglaublich wie die Schandthaten der andern ſind: eine Redlichkeit ohne alles Bedenken, eine Großmuth ohne Gränzen, alle Tugenden bis ins Unendliche übertrieben. Auch der Fürſt iſt, wie bei allen komiſchen Schriftſtellern, ein vollkommenes Muſter von Gerechtigkeit, Seelengröße, Eifer für Tugend und Güte. Am Ende des Stücks verfügt er über alles nach Willkühr; er gebietet über das Vermögen, die Freiheit, das Leben aller Perſonen nach ſeinem Gefallen und zur vollen Zufriedenheit der Zuſchauer. Die komiſchen Dichter ſind immer große Anhänger des Deſpotismus geweſen: die Auflöſung eines Schauſpiels geht viel ſchneller von Statten, wenn man einen Mann hineinbringt, der über die Freiheit und das Leben Aller verfügen kann, ohne die Formen zu beobachten oder die Geſetze zu Rathe zu ziehn; und da die urtheilſprechende Gerechtigkeit des Theaters immer mit den Wünſchen der Zuſchauer übereinſtimmt, ſo wird Mißbräuchen der Gewalt laut zugejauchzt, welche kaum die Türken in ihrer Verwaltung verſtatten würden. Bei allen dieſen Fehlern muß man indeß zugeben, daß die falsi Galantuomini, wenn ſie aufgeführt

werden, viel Vergnügen machen. Es liegt etwas ungemein Glückliches in dem ſo abgenutzten Gegenſtande eines Königs, der ſich verbirgt, und in dem beſtändigen Gegenſatz zwiſchen der Sicherheit der Schurken und dem ſchon unter ihren Füßen gegrabnen Abgrund. Man vergißt, daß man ſelbſt Zuſchauer iſt, um ſich nur mit dem richtenden Zuſchauer zu beſchäftigen; man fühlt mit ihm und für ihn die Wichtigkeit jedes unbeſonnen vor ihm ausgeſprochnen Worts, und der Antheil, den er an allem nehmen muß, wird der Maßſtab unſerer eignen Theilnahme.

Man giebt in Italien häufig und immer mit Beifall ein Stück von Federici, das einige Aehnlichkeit mit jenem hat. Es iſt betitelt: I pregiudizi de' paesi piccoli. Der Verfaſſer hat die Idee aus den Reiſen des Kaiſers Joſeph, aus dem Incognito, das ihm zu beobachten gefiel, und aus den Mißgriffen der Eitelkeit in Gegenwart des Monarchen genommen; aber wollte er nicht einen Fürſten auf die Bühne bringen, der in unſern Tagen regiert hat. Er nennt den ſeinigen in einigen Ausgaben Albrecht, in andern Sigismund. Wir haben im Franzöſiſchen die Kleinſtädter (La petite ville) von Picard, und im Deutſchen die Kleinſtädter von Kotzebue: die letztern haben mehr Aehnlichkeit mit dem Stücke Federici's, welches zum erſtenmal 1791 zu Turin erſchien. Es würde lehrreich ſein, dieſe drei Luſtſpiele hinter einander zu leſen. Die Vergleichung der Eitelkeiten, welche die drei Schriftſteller auf die Bühne bringen, würde auf den Charakter der drei Nationen ein helles Licht werfen. Uebrigens erkennt man in den Stücken Federici's oft die Frucht eines fremden Bodens. Da er nicht für den Ruhm ſchrieb, ſondern um ſeiner Truppe Neuigkeiten zu verſchaffen: ſo war ihm alles recht und er machte ſich aus dem Plagiat kein Gewiſſen; wirklich maßte er ſich nicht die Erfindung, ſondern nur das Eigenthum der Stücke an, die er nachgeahmt oder überſetzt hatte. Ich habe ein Stück, Elvire von Vitry oder der redende Huth: unter

ſeinem Namen geleſen, welches ich nicht für ein ihm angehöriges halten kann, obgleich ich nicht weiß, woher er es entlehnt hat. Es iſt ſehr artig, in den Charakteren iſt Adel, Zartheit in den Empfindungen, und eine Gemeſſenheit, eine Anſtändigkeit, die ein mit der guten Geſellſchaft unbekannter Schauſpieler nicht würde erreicht haben können. Eine verheirathete Frau fühlt, obgleich ſie ihrem Gatten treu iſt, eine geheime Neigung für einen jungen Officier, und begeht verſchiedne Unbeſonnenheiten; dieſer Officier iſt ihr Bruder, den ſie nicht kennt, und das Gefühl, dem ſie ſich hingiebt, ſind nur die geſchwiſterliche Liebe und die zärtlichen und verworrnen Erinnerungen der Kindheit. Indeß ſind ihre Reue, ihre Strafe und die Eiferſucht ihres Gatten mit einem auf der italieniſchen Bühne ſehr ſeltnen Zartgefühl für die Ehre durchgeführt und ſchattirt.

Federici iſt unſer Zeitgenoſſe geweſen: er iſt ſeit wenigen Jahren todt. Sein Sohn Carlo hat dieſelbe Laufbahn wie er betreten, und die Werke des einen und andern werden oft mit einander verwechſelt; der Sohn ſcheint indeß die Geſchichte und die Sitten des Auslands beſſer ſtudirt zu haben, und ich glaube in ſeinen Stücken mehr Adel und Wahrheit zu erblicken. Mehrere italieniſche Theaterdichter unſrer Zeit haben ſich nicht mit dem Gemiſch von Empfindſamkeit und Rührung begnügt, das Federici in ſeinem Theater gewählt hatte; ſie ſind von dem weinerlichen Luſtſpiele zum bürgerlichen Trauerſpiele hinuntergeſtiegen; was ihren Perſonen an Würde fehlt, haben ſie durch größere Ruchloſigkeit in den Charakteren, durch mehr Grauſen in den Situationen erſetzen zu können geglaubt, und gewagt ſich für Nachahmer der Engländer und Spanier, des Shakſpeare und Calderon zu erklären und zu halten, wenn ſie, um ſich dieſen großen Männern zu nähern, nichts weiter gethan, als daß ſie den Geſchmack ihres eignen Volks verlaſſen hatten. Wie läſtig auch die dramatiſchen Geſetze der Franzoſen ſein mögen, ſo iſt es doch viel leichter ſich bei einem mittelmäßigen Talent nach ihnen zu richten, als die

Tiefe, die Wahrheit, die Erhabenheit Shakſpeare's, die glänzende Poeſie Calderon's zu erreichen; und es iſt ein böſes Vorzeichen, wenn man, um in ihre Fußtapfen zu treten, gleich anfangs den Geſetzen der Schicklichkeit und des Geſchmacks entſagt. Giovanni di Gamera iſt einer dieſer angeblichen Nachahmer Shakſpeare's, die ihn nie geleſen haben, und ſeine Schönheiten nicht begreifen können; nicht nur in Proſa, ſondern in der ſchwerfälligſten, unbeholfenſten, unnatürlichſten Proſa läßt er ſeine Perſonen ſprechen; er häuft die Verbrechen, aber er nimmt ſie aus dem Unrath; und während Macbeth's oder Richard's III. Verbrechen, indem ſie uns mit kaltem Schauer durchdringen, die gigantiſche Größe dieſer grimmen Heroen nicht aus dem Auge verlieren laſſen, fügt er Widerwillen zum Abſcheu, und bringt nur Charaktere auf die Bühne, deren Niederträchtigkeit ihrer Grauſamkeit gleich kommt. Seine ſchuldvolle Mutter, die mit jener von Beaumarchais keine Aehnlichkeit hat, iſt eins der ſchlechteſten Stücke, die man auf irgend einer Bühne geſehn, und wenn dieſes Irrgewinde von Verbrechen die Neugier erregt und das Intereſſe unterhält, ſo ſchämen ſich Leſer und Zuſchauer auf gleiche Weiſe, ſich dieſen beiden Empfindungen hinzugeben.

Die Leidenſchaft für das Drama erhält ſich in Italien noch bei dem Volke, welches gewohnt war, am Schauſpiele kein Intereſſe zu finden, und ihm nur eine ſehr zerſtreute Aufmerkſamkeit ſchenkte; es läßt ſich gern rühren, ohne zu unterſuchen, durch welche Mittel es geſchieht. Indeß fängt das weinerliche Luſtſpiel gegenwärtig an, von den berühmteſten Kritikern und Schriftſtellern aufgegeben zu werden; einige von unſern Zeitgenoſſen arbeiten für die italieniſche Bühne mit einem weniger allgemeinen Erfolg und doch mit mehr Talent, als die Dramendichter. Der erſte unter ihnen iſt Gherardo de' Roſſi, ein römiſcher Edelmann, der dem Publicum vier Bände Luſtſpiele und artiger, flüchtig hingeworfner Stücke übergeben hat. Seine Luſtſpiele ſind das treuſte Sitten- und Charaktergemälde ſeiner Nation. Er

hat die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten der Geſellſchaft, in deren Mitte er lebte, ſehr wohl gefühlt; er hat als Mann von Welt und als Mann von Geſchmack geſchrieben: an Rang den meiſten der Luſtſpieldichter weit überlegen, die wir gemuſtert haben, ſteht er auch weit über ihnen an Kenntniß, an Welterfahrenheit, an Lebhaftigkeit des Witzes und Zierlichkeit der Sprache: unglücklicher Weiſe hat ſeine Satire zu viel Bitterkeit, um munter zu ſein, und ſind die Charaktere, die er entwirft, zu laſterhaft oder zu niedrig, um Intereſſe zu erregen. Unſtreitig muß man dieſen Urſachen den wenigen Beifall zuſchreiben, den das Volk Stücken ertheilt hat, in denen man mehr als bei irgend einem italieniſchen Komiker große Fülle von Scharfſinn, Witz und Wahrheit findet.

Gherardo de' Roſſi, dem wahren Luſtſpiele getreu, hat mehr nach dem Launigen als der Empfindung geſtrebt; aber das Launige in der Komödie iſt aus zwei ſehr verſchiednen Beſtandtheilen zuſammengeſetzt, je nach dem es aus der Situation oder aus der Sprache hervorgeht. Gherardo de' Roſſi hat bei vielem Geiſt und Talent das Komiſche in den Situationen vollkommen erreicht, in der Sprache verfehlt. Wenn man ſeine Stücke erzählt, ſcheinen ſie durchaus luſtig; jeder Charakter iſt originell; ihr Zuſammentreffen, ihr Gegenſatz entfaltet ſie gegenſeitig; die Begebenheiten ſind unerwartet und doch natürlich, und die Entwickelung vollendet die Satire. Wenn man zu Ende iſt, fühlt man, daß man würde haben lachen müſſen; aber nirgend hat der Verfaſſer jene glücklichen Worte finden können, die gewiſſermaßen zum lauten Ausbruch des Lachens auffodern und das Parterre hinreißen. Die Luſtigkeit des Gherardo de' Roſſi iſt durchaus überlegt; ſie iſt nicht freiwillig genug, um ſich mitzutheilen.

Unter ſechzehn an Verdienſt einander ziemlich gleichen Luſtſpielen will ich die Thränen der Witwe wählen, um von der Art dieſes Schriftſtellers hier eini-

gen Begriff zu geben. Eine Frau, die Baronin Aurelia, hat einen alten Gemal verloren, den ſie nicht liebte; aber erfüllt von Romanenlectüre, will ſie dieſe Gelegenheit, ihre Empfindſamkeit glänzen zu laſſen, nicht verlieren; ſie ſpricht nur von Trauer, von Schmerz und Verzweiflung; ſie beſchäftigt ſich unabläſſig damit, ihrem Manne ein Grabmal errichten zu laſſen, in welchem auch ſie bald zu ruhen hofft: Ohnmachten, Krämpfe folgen unaufhörlich auf einander, und die Sprache, in der ſie ihre Schmerzen ausdrückt, iſt aus Bruchſtücken von Romanen und poetiſcher Proſa luſtig zuſammengeſetzt. Ihr Schwager, zu dem ſie ſich aufs Land begeben hat, wird durch dieſe ſchönen Gefühle vollkommen bethört; aber ihre Schwägerin ſieht ſie mit weit mehr Mißtrauen an; ihre Uebertriebenheit ſchon reicht hin, um ſie auf den Gedanken zu bringen, daß ſie erheuchelt ſind. Jener iſt ein von ſeiner Gelehrſamkeit, ſeinem Talent als Phyſiognom, von den neueſten in der Phyſik und allen Künſten gemachten Entdeckungen eingenommner Mann, der, indem er alle, die er für unwiſſender hält, verachtet, beſtimmt iſt, unaufhörlich angeführt zu werden. Beſonders geſchieht dies von einem Planmacher, Horazio, der ſich bei ihm niedergelaſſen hat, ihn in allen Stücken zurechtweiſen will, ihm funfzig einträgliche Neuerungen, eine immer lächerlicher als die andre, vorſchlägt, und ihn ums Geld bringt, indem er ihn reich zu machen behauptet. Seine Frau dagegen iſt fein und ſpöttiſch, aber mit Ruhe; ſie erkennt die Verkehrtheiten ihres Mannes, die Betrügereien des Planmachers und die Verſtellung ihrer Schwägerin; ſie ſcherzt leiſe darüber, ohne ſich bloßgeben zu wollen, und macht den Zuſchauer aufmerkſam auf das, was er ſehen ſoll.

Indeß hatte die Baronin Aurelia einen Cavaliere ſervente, auf den ihr Gemal bei ſeinen Lebzeiten überaus eiferſüchtig war; dieſer war ein Hauptmann, der eben zur Zeit des Todes des Barons Spielhändel

mit ſeinem Oberſten hatte, ihn verwundete und genöthigt war, zu fliehn. Er kommt, um ſich zu verbergen, nach dem Landhauſe, wo die Scene iſt, ohne im geringſten zu vermuthen, daß er hier ſeine Gebieterin finden werde. Er hat ſich mit ſeinem Bedienten als Bauer verkleidet, und bittet den Pachter, ihn zur Feldarbeit zu gebrauchen, bis er Gelegenheit fände, über die Gränze zu kommen, welche ganz nahe iſt. Seine Gefahr ſteigt bald aufs Höchſte; das Land wird von Ausreißern überſchwemmt; man hat Streifereien angeordnet, um ſie zu verfolgen, und jeden Augenblick läuft er Gefahr, arretirt zu werden; aber während ſein Bedienter auf ſeine Sicherheit denkt, ſieht er nur ſeine Geliebte, mit der er mehrmals in einem dunkeln Cypreſſengang zuſammenkommt, wo ſie das Denkmal ihres Gatten errichten laſſen will. Sie, vor Schmerz ohnmächtig, erklärt, daß ſie ihn nie wiederſehn wolle, daß ſie aus Treue gegen die Manen ihres Gatten jedes andre Gefühl in ihrem Herzen erſtickt habe, und daß ſie es für ein Verbrechen halten würde, ihn noch ferner anzuhören. Der Capitän geht ganz in ihren romanhaften Geiſt ein; er ſpricht nur von Sterben vor Schmerz und Liebe, und will jeden Augenblick fort, um ſich denen, die ihn aufſuchen, zu überliefern; aber ſein Bedienter und Aureliens Kammerjungfer beſchäftigen ſich mit ſeiner Sicherheit. Um dem allgemeinen Streifen, das man angefangen hat, zu entgehn, ſchlagen ſie vor, ihn mit dem Paß des Verſtorbnen abreiſen zu laſſen, und die Baronin willigt ein: man erkennt nun die Nothwendigkeit, ihm die Kleidung zu geben, die dieſer trug; und ſie überliefert ihm die Kleider ihres Gatten; dann ſieht man, daß auf dem Paß des Verſtorbnen angegeben iſt, er reiſe mit ſeiner Gattin und ſeiner Dienerſchaft; und Aurelia willigt endlich ein, ohne auf ihre Wehklagen und ihren roman-

haften Schmerz zu verzichten, dem Capitän die Hand zu geben und mit ihm davonzugehn, um ihn zu retten; aber ſie werden angehalten und zurückgebracht; und der Major, vor dem ſie erſcheinen, kündigt dem Capitän an, daß ſein Oberſter nicht todt, daß die Sache nicht ſo ernſthaft ſei, als er geglaubt, und daß er mit einem Jahre auf der Feſtung loskommen werde.

Es iſt in dieſem Luſtſpiele Stoff zu dreien oder vieren, da es wenigſtens eben ſo viele ſtark gezeichnete Charaktere darin giebt, wie der Marquis Anſelm, der Herr vom Hauſe, deſſen Gattin, die Baronin und der Planmacher. Aber dieſe Menge von Charakteren ſchadet dem Intereſſe, und iſt der Einheit und theatraliſchen Perſpective zuwider. In den Charakterſtücken iſt es weſentlicher als man glaubt, daß nur eine ſtark gezeichnete Figur da iſt, und daß alle übrigen nur mit Halbtinten gezeichnet ſind. Roſſi macht dies fühlbarer als irgend einer; er hat ſein Talent, Charaktere zu entwerfen, gemißbraucht; dadurch hat er das Intereſſe zerſtreut, und indem er die Aufmerkſamkeit abwechſelnd auf jede der Perſonen zieht, gewinnt er ſie für keine vollkommen.

Ein andrer römiſcher Edelmann, aber von franzöſiſcher Abkunft, der Graf Giraud, hat in unſern Zeiten die Bahn des wahren Luſtſpiels betreten. Er verband die Eigenſchaften und Talente für das Theater, welche den beiden Nationen angehören, denen er ſeinen Urſprung verdankt. Man findet in ſeinen Stücken die italieniſche Gutmüthigkeit und die franzöſiſche Feinheit; ſeine Intriguen haben eine Regſamkeit und Munterkeit, die den ſüdlichen Völkern eigen zu ſein ſcheinen; aber ſeine Perſonen behalten, ſelbſt in den poſſenhafteſten Situationen, eine Beimiſchung von Würde, deren völlige Aufopferung der franzöſiſche Geſchmack nie erlaubt. Als der neuſte von allen komiſchen Dichtern hat er erſt im neunzehnten

Jahrhundert zu arbeiten angefangen, und doch hat ſein Ruf ſich ſchnell ausgebreitet: ſeine Stücke ſind mit Begierde von den Theaterdirectoren aufgenommen worden, die den Stücken des Gherardo Roſſi keine Gerechtigkeit wiederfahren laſſen. Sie ſind faſt die einzigen in der komiſchen Gattung, welche man heut zu Tage auf dem Theater ſieht, und welche die eintönigen Wehklagen der Schauſpieldichter unterbrechen. Eins der anziehendſten wegen der Luſtigkeit der Situationen und der Lebhaftigkeit des Dialogs iſt ſein Hofmeiſter in der Klemme (L' ajo nell' imbarrazzo). Die Erzählung dieſes Stücks würde vielleicht viel weniger unterhaltend ſein, als jene von den Thränen der Witwe, und doch lacht der Zuſchauer hier weit mehr, weil das Luſtige nicht bloß in dem Verſtande, ſondern in den Worten, in der Situation, in der Ueberraſchung, welche die ganze Verſammlung hinreißt, liegt. Denn, wie der Hofmeiſter, ſeit wenigen Stunden der Vertraute ſeines Zöglings, der ſeit einem Jahre heimlich verheirathet iſt, ſich genöthigt ſieht, die Gattin dieſes Zöglings in ſeinem eignen Zimmer zu verbergen, um ſie einem argwöhniſchen und gereizten Vater zu entziehn, wie er, da er ſie nicht wieder hinauslaſſen kann, ſich entſchließt, ihr Eſſen zu holen, das er unter ſeinem Mantel trägt, giebt der Moment, wo der Vater ihn überraſcht, den Mantel aufhebt und ein Kind in den Armen des alten Abbe's findet, eins der drolligſten Gemälde, das man je auf die Bühne gebracht hat. Die Sprache und die Situationen ſind immer gleich luſtig und doch ſchließt dieſe Luſtigkeit weder die Innigkeit noch das Intereſſe aus. Giraud verſteht die Kunſt zu rühren und hat ſie in ſeinem Luſtſpiele, der Prior von Cerreto, gezeigt, wo die poſſirlichſten Situationen mit den zärtlichſten Gefühlen und den entſetzlichſten Gefahren vereinigt ſind. Keiner von denen, die jetzt für die Bühne arbeiten, kann für das italieniſche Luſtſpiel

im neunzehnten Jahrhundert beſſere Erwartungen erregen, als dieſer beginnende Schriftſteller.

Nicht dem Luſtſpiele, aber noch bei weitem weniger dem Trauerſpiele gehört ein andrer unſrer Zeitgenoſſen an, welcher oft die Bühnen Italiens einnimmt, aber beim Leſen den Ruf, den er auf dem Theater erworben hat, nicht eben behauptet. Dieſes iſt der Marquis Giovanni Pindemonti aus Verona, jetzt zu Mailand wohnhaft. Er gab im Jahr 1804 vier Bände theatraliſcher Dichtungen heraus, wie er ſie nennt, um ſie dem ſtrengern Urtheil, das man über ſie fällen würde, wenn er ſie Trauerſpiele genannt hätte, zu entziehn, und um ſo der Autorität des Ariſtoteles auszuweichen. Unter dieſen Stücken haben einige einen Ruf erlangt, zu dem die beſten Trauerſpiele nicht gekommen ſind. Pindemonti verſteht ſehr gut die theatraliſche Wirkung, er erſchüttert die Phantaſie mächtig durch die Darſtellung, er füllt und belebt die Scene, und hat in mehrern Hinſichten ſeinem Zeitgenoſſen Alfieri, mit dem wir uns in den beiden nächſten Kapiteln beſchäftigen werden, das Widerſpiel gehalten. Wie Alfieri gewiſſermaßen das Trauerſpiel ausdörrte, indem er es auf den einfachſten Gang zurückführte und ſich nicht einen Augenblick von ſeinem Ziel abwendete, eben ſo hat Pindemonti ſich bemüht, es mit allem äußern Pomp, mit allem, was die Sinne anſprechen kann, mit allem, was durch die Menge und Mannichfaltigkeit der Perſonen den Eindruck vollſtändiger machen kann, zu umgeben. Er drückt die Empfindungen mit vielem Gemüth und vieler Wahrheit aus; er hat ſich bemüht, die Liebe für bürgerliche und religiöſe Freiheit, deren glühender Verfechter er war und für die er unter der vorigen Regierung gelitten hatte, auf die Bühne zu bringen; aber in dieſem Theile wird er zuweilen declamatoriſch; ſeine Beredſamkeit iſt auch zu oft ſchleppend, er hat zu lange Reden, ſie ſind nicht ſachreich genug und eilen nicht ſchnell genug zum Ziele.

Die Menge von Gegenſtänden, die er zu ſchildern hat, erfoderte poetiſchere Farben; ſeine Schreibart iſt nicht pittoresk und noch weniger wohlklingend; ſie iſt wenig ſorgfältig und man wird oft bei dem Sinne aufgehalten, nicht ſowohl durch eine fehlerhafte Wortfügung als durch zu große Kürze; aber dieſe Mängel werden reichlich erſetzt durch das Intereſſe, das er zu erwecken und zu erhalten weiß, und durch die Eigenthümlichkeit ſeines Geiſtes, die ihn einen Weg geführt hat, welchen kein Italiener vor ihm betreten hatte.

Keins von den Trauerſpielen Pindemonti's iſt berühmter als ſeine Ginevra von Schottland, die er aus dem Arioſt genommen hat. Dieſes Stück, welches große Aehnlichkeit mit dem Tancred von Voltaire hat, hat wie dieſer den Reiz des Ritterthums, jenen Zauber der guten alten Zeit, die uns ſo tief rührt. Der gehäſſige Charakter des Polineſſo, welcher, indem er bei Nacht in das Zimmer der Ginevra unter den Augen des Ariodante geht, den er Achtgeben läßt, abſichtlich den Ruf dieſer Fürſtin befleckt; und die Verworfenheit der Dalinde, die, mit den Kleidern ihrer Gebieterin angethan, an ihrer Stelle den Polineſſo empfängt und die Liſt glaubhaft macht, flößen zu großen Widerwillen ein; die ganze Fabel iſt zu unwahrſcheinlich und die langen Reden des Rinald, welche die Entwickelung machen, verbreiten eine tödtliche Froſtigkeit darüber. Aber einige Scenen, einige Situationen ſind von der bewundernswürdigſten tragiſchen Schönheit; unter andern die ganze Rolle der Ginevra im vierten Aufzug, da ſie, verurtheilt, verlaſſen von allen, von allem Schein niedergedrückt, in einem Glanze der Unſchuld ſtrahlt, der ihren Vater tröſtet und allen ſeinen Argwohn zerſtreut. Ariodante, ihr Liebhaber, erſcheint, wie Tancred, ihre Vertheidigung zu übernehmen, in eine ſchwarze Rüſtung gekleidet, die ihn Aller Augen verbirgt; jetzt läßt man die Angeklagte allein mit ihrem Rit-

ter, der ſie in ſeinem Herzen verurtheilt hat und weniger ſie zu vertheidigen als für ſie zu ſterben kommt; dieſe Situation iſt eine der ſchönſten, die es auf der Bühne giebt. *)

---

*) *Ginevra di Scozia.* Atto IV., Sc. 9.

Ginevra, Ariodante, Damigelle indietro.

Ginev. Poichè imprendesti
Con magnanimo cor la mia difesa,
Ben cred' io, cavalier, che dell' atroce,
Che al mio pudor vien fatto, enorme torto
Persuaso sarai. Sappi soltanto,
Ch' unqua da alcun campion più giusta causa
Non fu protetta, e che, s' è ver, che il cielo
Il divin suo giudizio manifesti
Di prodi eroi nelle battaglie, certo
Tu sarai vincitor.

Ariod. (Che audacia!)

Ginev. Or vano
Saria su ciò spender parole, e invece
Permetti, o cavalier, giacchè il costume
Spazio di favellarti a me concede,
Che farti io possa un umile preghiera.

Ariod. Favella pur.

Ginev. So, che in vigor del bando,
Dal re mio padre pubblicato; io sono,
Signor, conquista tua. Poichè avrai tolta
L' immeritata macchia al nome mio,
Tu mi puoi posseder. Ma, poichè sei
Sì generoso, coi più caldi voti
Io ti scongiuro a non voler del tuo
Giusto diritto usar. Tienti gli stati
E le dovizie, che assegnommi in dote
Il genitor, e in libertade amara
Non t' incresca lasciar donna infelice,
Che non potrebbe, anche volendo, amarti.

Ariod. Come!

Ginev. Non ti sdegnar.

Pindemonti hat ſich bemüht, ſeinen Landsleuten die glorreiche Geſchichte ſeines Vaterlandes vor Augen zu bringen,

---

Ariod. (Quanto l' indegna
Ama ancor Polinesso!) Amante, o donna,
Tu dunque sei?
Ginev. Lo sono.
Ariod. E perchè dunque
L' amante tuo, che sarà forse stato
Dell' error tuo cagione, in tua difesa
Non s' arma?
Ginev. Ah no, Signor, un cener freddo,
Un' inutile spoglia in mezzo all' acque
Sommersa, e forse miserabil pasto
De' pesci in questo istante, un' alma bella
Trapassata agli estinti è il solo oggetto
Del mio tenero amor. Non so, se mai
Giunto all' orecchio tuo d' Ariodante,
Nobil garzon, prode guerrier, sostegno
Di questo stato, e mia delizia e cura,
Il nome sia, nome adorato! Ei corse
Volontario a sommergersi nel fiume,
Perchè non so. Per mia cagion si dice,
Ed io son ria d'un pensier, che a lui
Volto non fosse. Oh cavalier pietoso,
Se tu vedessi questo cor! vi stride
Tuttora, e gronderà sangue in eterno
L' immedicabil mia doppia ferita
D' amore e di dolor. La sua memoria
M' è ognor cara ed acerba, e la mia fede
A raggiungerlo andrà fra l' ombre ancora.
La generosa aita tua m'è grata,
Perchè da rea colunnia il mio pudico
Onor difeso sia; non perchè salva
Sia la mia vita. Io vita aborro, e certo
Qualora a donna disperata manchi
Altra via di morir, di lunga morte
M'ucciderà l' ambascia. Or se alla tua
Dolce pietà, magnanimo guerriero,

und das italieniſche Theater durch die mannhaften und heldenmüthigen Sitten des Mittelalters zu erneuern. In

---

Vuoi porre il colmo, e de' miei negri giorni
L'affanno alleggerir, combatti, vinci,
Salvami dall' infamia, e poi m' uccidi.

Ariod. (Onnipossente Nume! . . Io so, che è rea . . .
Ma quai parole incantatrici! . . Oh come
Par vero quel dolor! . . Ma qual cagione
Di tanto simular con uomo ignoto?)

Ginev. (Ei favella tra se)

Ariod. (Nulla comprendo . . . .
E il cor mi sento lacerar) . . . Ginevra . . .

Ginev. Ebben, Signore, accordi al mio cordoglio
La grazia di lasciar libera questa
Misera destra?

Ariod. Io tutto accordo.

Ginev. Ah meno
Non m' attendea da un nobil cor, concedi,
Che a' tuoi piè (inginocchiandosi) . . . .

Ariod. (alzandola) No, sorgi . . . Ginevra . . . dimmi,
Sei tu innocente in vero? . . . Al tuo campione
Tutto il tuo cor tu dei svelar.

Ginev. Tu dunque,
Tu, mio campion, puoi dubitarne?

Ariod. (Oh Dio! . . .
Che smania! . . che martir!) ma nella scorza
Notte non accogliesti un cavaliero
Tu sul verone?

Ginev. Un fulmine del cielo
M' incenerisca, se le caste piume
Un solo istante abbandonnai.

Ariod. (Chi mai
Non crederebbe? . . Ah se menzogna è questa,
Qual fia la verità? . . S' io ben non fossi
Certo del suo fallir . . . Che pena!) E solo
Ariodante amasti?

Ginev. E come vivo

ſeinem Maistno de la Scala hat er die Zeiten der Macht und Größe von Verona im dreizehnten Jahrhundert dargeſtellt.

Io sempre l' adorai, l'adoro estinto,
Nè mai sarà, ch' altri m'accenda.

Ariod. Ingrata!

Ginev. Che parli tu!

Ariod. (Cielo! che dissi! ah quasi
La mia smania crudel mi discoperse . . . .
Ahi lasso me! . . Resistere non posso . . . .
Morir mi sento . . . Essa m' incanta . . . E quasi
Mi faria niegar fede agli occhi miei . . .)

Ginev. Cavaliero, che hai? Perchè cotanto
Fra te stessa favelli? E quali sguardi
Slanci tu fuor dalla visiera? E donde
Quel cupo e sordo gemito, che invano
Nasconder tenti, e quel che sì ti scuote
Forte anelito il petto? Ah parla . . . .

Ariod. Nulla.
Quanto bramasti, io t' accordai, mi lascia.

Ginev. Ch' io lasci il mio prode campion? . . Oh Dio! . . ;

Ariod. Lasciami, tu non sai, quanto funesta
Mi sia la tua presenza.

Ginev. Ahime! . . . Che dici! . . .
(Qual larva lusinghiera! . . Ah se dall' ombre
Tornassero gli estinti . . . se leggiera
Aura di speme . . . . Il suon della sua voce . . .
Que' sguardi . . . . Quelle smanie . . .) Ah cavaliero;
Infelice tu sei, come son io?

Ariod. Sì!

Ginev. Deh ti scopri alfin, deh il tuo sembiante
Mostrami per pietà.

Ariod. No, nol vedrai,
Se non se tinto del pallor di morte,
Dopo la pugna.

Ginev. E così vincer speri?

Ariod. Io con valor combatterò; ma vince,
Chi difende ragion.

Ginev. Tu la difendi.

Drei Trauerſpiele beziehen ſich auf die Geſchichte von Venedig: Orſo Ipato, der gegen das zehnte Jahrhundert Doge war; Helena und Gerardo, deren Stoff aus den einheimiſchen Jahrbüchern von Venedig gezogen iſt; und die Pflanzer von Candia, deren Verſchwörung gegen die Republik Venedig im funfzehnten Jahrhundert mit vielem Feuer und Talent behandelt iſt. In allen dieſen Stücken hat Pindemonti mit Kunſt die tiefe Rührung zu benutzen gewußt, welche bekannte Namen, Gegenſtände, die uns ſeit der Kindheit theuer ſind, erregen, wenn wir an unſre perſönlichen Erinnerungen große hiſtoriſche Erinnerungen reihen, und wenn wir Gegenſtände, die unſerm Herzen ſchon in der wirklichen Welt ſchnellere Schläge entlocken, in die poetiſche Welt erheben.

Pindemonti hat auch einige griechiſche und römiſche Stücke geſchrieben: Agrippina, die Bacchanalien, der Sprung vom leukadiſchen Felſen, Cincinnatus, alle ſind lange Zeit hindurch, bevor ſie gedruckt wurden, mit Beifall aufgeführt worden, und faſt alle ſind neue Gegenſtände, bei welchen er ein ſchöpferiſches Talent gezeigt hat. Aber von allen dieſen Tragödien war für Italien die am voll-

---

Ariod. Io . . no . . . non posso . . . che favelli! . . . trema,
Ginev. Non trema l' innocenza.
Ariod. Io sono . . . .
Ginev. Io voglio
Saper, chi sei; ti scopri.
Ariod. Io non resisto.
Ginevra . . . tu lo vuoi . . . sappi (s' ode suonare una tromba.)
Ginev. Qual suono?
Ariod. Ecco la tromba. Addio Ginevra. Io vado
A pugnar, a morir. (Parte veloce.)
Ginev. Ferma; t' arresta . . . .
Deh dimmi almeno . . . Ei vola . . . .

ſtändigſten neue ſeine Adelina und Reberto oder das Auto da fe. Ein ſo lebhaftes Gefühl für religiöſe Duldung, ein ſolcher Haß gegen die grauſamen Diener eines peinlichen Gerichtshofs ſcheinen erſtaunt, ſich in italieniſche Worte gekleidet zu ſehn. Der Schauplatz iſt zu Briel in den Niederlanden während der Statthalterſchaft des Herzogs von Alba. Die Hauptperſonen ſind Robert von Tournay, ſeit zwei Jahren Gefangner der Inquiſition, ſeine Gemalin Adeline, und ſein Schwiegervater, die man als Begünſtiger der Ketzer einkerkert, weil ſie Robert einiges Mitleid bezeigt haben. Man ſieht ferner den frommen Biſchof von Briel, den Beſchützer ſeiner Heerde, den hochherzigen Anwald der Unterdrückten, der, indem er ſie zu vertheidigen ſich bemüht, ſich ſelbſt der Gefahr ausſetzt; und die Mitglieder des ſchrecklichen Inquiſitionsgerichts. Der Schauplatz iſt faſt immer in den Gefängniſſen des Gerichts; die Details des Prozeſſes, die Vorbereitungen der Hinrichtung werden mit ſchauderhafter Wahrheit dargeſtellt: die Poeſie fügt nichts hinzu, ſie entäußert ſich im Gegentheil ihres gewohnten Zartgefühls, um mit mehr Treue die ſchrecklichen Formen der Inquiſition auszudrücken. Der unbeugſame Großinquiſitor und der ſüßliche Großvicar ſind nicht als Heuchler geſchildert; aber der Religionsfanatismus verblendet ſie und drückt ſich in ihnen mit ſeiner ganzen Gräßlichkeit aus. Das ganze Stück erregt Schaudern; es überſteigt, was darzuſtellen der Kunſt erlaubt iſt, es erregt ein faſt unerträgliches Schmerzgefühl, und läßt ein noch größeres fürchten; denn man ſieht alles Werkzeug der Folter; die Unglücklichen ſind ſchon dazu verurtheilt, und ihre Marter ſoll beginnen, als ein Zufall ſie verzögert und nur noch ſo viel Zeit übrig läßt, um das Auto=da=fe zuzurüſten. Sie kommen zum Richtplatz, die Scheiterhaufen ſind errichtet, die ſchrecklichen Verwünſchungen

werden über ſie ausgeſprochen, und ſie ſollen den Flammen übergeben werden, als die Stadt von den Kriegern des Prinzen von Oranien überfallen und die mit ihrem San benito bedeckten Geächteten dem Leben und der Freiheit zurückgegeben werden.

Zwanzigſtes Kapitel.

Alfieri.

Das Luſtſpiel hatte während des achtzehnten Jahrhunderts wirkliche Fortſchritte in Italien gemacht; Voltaire ſagte von Goldoni, daß ſeine Erſcheinung auf der Bühne, wie das Gedicht des Treſſino, das von den Gothen befreite Italien genannt werden könne. Die übrigen Schriftſteller, von denen wir in dem letzten Kapitel geſprochen haben, nahmen die Bühne mit ihm ein: und unter den Theaterdirectoren, unter den Schauſpielern erhoben ſich oft Männer von Geiſt, welche der Bühne Stücke gaben, worin man die alte italieniſche Laune wiederfindet. So iſt noch zu unſrer Zeit eine neue komiſche Maske von dem Schauſpieler Luigi del Bono erfunden worden, der Harlekin der Florentiner, Stentarello. Sein aus Packleinwand zuſammengeflickter Anzug trägt noch die Zeichen der Ballen und Aushängemuſter an ſich, deren er ſich zu ſeiner Bekleidung bedient hat; ſeine Sprache iſt täppiſch und anmaßend, wie die Sprache des gemeinen Volks zu Florenz; er will den Schönredner machen, weiß ſich aber nicht aus den verwickelten Perioden herauszuziehn, in die er ſich einläßt; er iſt der Sparſamkeit und Prahlerei gewohnt; an Laune und Töl-

pelei gleicht er nicht den venetianiſchen Masken: beides wird von dem, der die Rolle ſpielt, ebenfalls extemporirt.

Aber die tragiſche Bühne hatte gar keinen Fortſchritt gemacht; die Merope des Maffei ausgenommen, beſaßen die Italiener faſt kein einziges Trauerſpiel, das ſich erhalten hätte. *) Die ſpätern Stücke wurden in dem Jahre

*) Der zu Parma im J. 1772 für die beſten theatraliſchen Werke ausgeſetzte Preis war fünf Trauerſpielen und drei Luſtſpielen zuerkannt worden. Dieſe Stücke ſind von denen, die auf der Bühne geblieben ſind, die älteſten, wenn man überhaupt dieſen Ausdruck für Italien brauchen kann, wo der Ruf eines Theaters den Ruf der Schriftſteller nicht im geringſten vermehrt, und wo jeder Director ſein beſonderes Repertoire hat. Man ſieht ſelbſt dieſe fünf Trauerſpiele ſehr ſelten auf der Bühne, wo man ihren flüchtigen Ruf vergeſſen hat. Das erſte iſt Zelinde, vom Grafen Orazio Calini, ein durchaus romanhaftes Liebesdrama, deſſen Schauplatz Perſien unter den Nachfolgern des Artaxerxes iſt. Dann kommt Walſei oder der Held von Schottland, von D. Antonio Parabò: unter dieſem Namen iſt es ſchwer Wallace, den großen Gegner Eduards I. und den Befreier ſeines Vaterlandes am Ende des dreizehnten Jahrhunderts zu erkennen. Darauf Conrad, der Held von Montferrat, der Saladin vor den Mauern von Tyrus aufhielt und Gui von Luſignan den Thron von Jeruſalem ſtreitig machte; ſodann Roxane, die Tochter Bajazet's und Sclavin Tamerlan's, beide von dem Grafen Ottavio Magnocavallo. Ich weiß nicht, welches das fünfte war. Aber ich ſehe in dieſen Stücken vielmehr Nachahmungen des Metaſtaſio, als Beſtrebungen, ſich zur wahren Tragödie zu erheben. An dem deſpotiſchen Hof des Artaxerxes, unter den tapfern und halbwilden Schotten, den fanatiſchen Kreuzfahrern und den wilden Tartaren laſſen die italieniſchen Dichter uns immer nur die ſüßliche Sprache der Oper hören; dabei ſchöne Augen, die das Geſchick der Helden und Reiche beſtimmen, und der Kampf zwiſchen einer ganz romanhaften Liebe und Pflichten oder einem Ehrgeiz, wie ſie auf dem Theater zu Hauſe ſind.

ihrer Entſtehung vergeſſen, und die Schauſpieler waren genöthigt, wenn ſie dem Publicum ein ernſthaftes Schauſpiel geben wollten, die Opern Metaſtaſio's ohne Muſik aufzuführen: auch ſagten ihr Zuſchnitt in drei Acte und ihre Länge den neuern Componiſten nicht mehr zu und man ſah ſie faſt nicht weiter auf der Opernbühne. Aber Metaſtaſio war der Lieblingsdichter der Nation: das ganze Parterre wußte ſeine Stücke auswendig und nahm ſie doch immer mit gleichem Enthuſiasmus auf. Es iſt uns leicht geworden, in einem frühern Kapitel das Mangelhafte der Intriguen, die Aehnlichkeit der Charaktere oder die wenige Natürlichkeit der Situationen in ſeinen Dramen fühlbar zu machen; während wir kein Mittel hatten, jene unnachahmliche Anmuth, jene hinſchmachtende Weichlichkeit, die uns mit einem ſüßen Rauſche feſſelt, jenen Wohlklang der Sprache, jenen Reichthum von Bildern, der unſre Einbildungskraft in die Mitte der lachendſten oder prachtvollſten Schöpfungen führt, wiederzugeben. Nie war irgend jemand in irgend einer Sprache vollkommner der Dichter des Herzens und der Dichter der Frauen. Die Kritiker werden ihm vorwerfen, die Welt weder wie ſie iſt, noch wie ſie ſein ſoll, dargeſtellt zu haben; aber die Frauen antworten, daß er ſie ſo dargeſtellt habe, wie ſie ſie wünſchen. Die Staatsmänner, die Moraliſten klagen Metaſtaſio an, einen der Energie wie der ſtrengen Sittlichkeit nachtheiligen Einfluß zu haben, aber zur Schadloshaltung ſehen die Frauen mit Vergnügen, daß er den Heroismus der Liebe erweckt, daß er den zärtlichſten Neigungen eine reine und erhabene Richtung giebt, und daß er die Hochachtung des Gefühls mit der Hochachtung der Pflicht zu verſchmelzen ſucht. Was wahr ſein mag für ſie, bei denen alle Tugenden wie alle Reize auf der Innigkeit des Gefühls beruhen müſſen, läßt ſich nicht auf die Männer anwenden, denen die Natur eine ſtrengere Vorſchrift gegeben hat.

Italien hat in unſern Zeiten einen Mann gehabt, der durch ſeine Tugenden und ſeine Fehler mehr als irgend

ein andrer geſchickt war zu fühlen, was dem Metaſtaſio fehlte, ſeine Weichlichkeit zu verſchmähen, an ſeiner Schlaffheit ein Aergerniß zu nehmen, ſeine Theatercoups, ſeine aufgehobnen Dolche, ſeine liebenden Vertrauten, dieſe ganze conventionelle Natur, die ſich mit ihm der Bühne bemächtigt hatte, lächerlich zu machen. Der Graf Vittorio Alfieri von Aſti hat in ſeinen Bekenntniſſen ſeinen ſtolzen, hohen, keinen Zwang duldenden, heftigen, der Ruhe, und allem, was ſeine Landsleute entnervt hatte, abgeneigten Charakter dargeſtellt. Er verabſcheute die Weichlichkeit als ein Staatsverbrechen und beſchuldigte Metaſtaſio, nicht ſowohl die Geſetze des Trauerſpiels verkannt, als vielmehr die Italiener verderbt zu haben. Als ſeine Jugendneigungen ſich zu beruhigen anfingen und er abließ, Europa mehr als Courier denn als Reiſender zu durchfliegen, gab ihm Entrüſtung ſeine erſten Verſe ein. Er hatte einen hohen Begriff von den Pflichten und der Würde des Menſchen, eine glühende Liebe für die Freiheit und für alles Edle und Große, was ſie verrichten laſſen; dabei eine große Unwiſſenheit, die ihm nicht erlaubte, die Einrichtungen irgend eines Volks geſund zu beurtheilen, und ihn verleitete, die Auflöſung aller Bande mit der Freiheit zu verwechſeln, nach welcher er ſchmachtete; endlich einen eingewurzelten Haß gegen die Tyrannei und alle verderblichen Regierungen, welche um ihn her das Menſchengeſchlecht entwürdigt hatten; einen Haß, der perſönlich geworden war, weil er die Erniedrigung, die ſeit mehreren Jahrhunderten auf den Italienern laſtet, theilte und lebhafter als irgend ein andrer fühlte.

Metaſtaſio war der Dichter der Liebe geweſen, Alfieri war der Dichter der Freiheit. Alle ſeine Stücke haben einen politiſchen Zweck, alle verdanken ihre Beredſamkeit, ihr Feuer, ihren Schwung dem Gefühl, das den Verfaſſer beherrſchte, und das ihn immer mit ganzer Seele ſchreiben ließ. Alfieri hatte nicht die Beweglichkeit des tragiſchen

Talents, er empfing lebhafte Regungen nicht von ſeiner Phantaſie, ſondern allein von ſeinem Herzen. Er verſetzte ſich nicht an die Stelle jedes ſeiner Helden, um hier von mancherlei Eindrücken erſchüttert zu werden, er blieb immer an der ſeinigen; auch fehlt ihm mehr als irgend einem Andern Mannichfaltigkeit und er verfällt oft in Eintönigkeit. Aber bevor man unterſucht, ob man ſeinen Dichtungen den Namen ſchöner Trauerſpiele beilegen ſoll, muß man, wie eine berühmte Frau geſagt hat, von dem Standpunkte aus, auf dem er ſtand, ſie bewundern als ſchöne Handlungen.

Die Entſtehung des Theaters Alfieri's iſt eine Erſcheinung, die mit Staunen erfüllt. Bis auf ihn ſtanden die Italiener in der dramatiſchen Kunſt allen Völkern Europa's nach. Alfieri hat ſich den großen franzöſiſchen Tragikern an die Seite und höher als alle andern geſtellt. Er hat die künſtleriſche Schönheit, die Einheit, die Reinheit der Zeichnung, die Wahrſcheinlichkeit, welche der franzöſiſchen Bühne eigen ſind, mit der Erhabenheit in den Situationen und Charakteren, mit der Wichtigkeit der Begebenheiten der griechiſchen Bühne, mit der Tiefe der Gedanken und Empfindungen der engliſchen Bühne verbunden; er hat das Trauerſpiel hervorgezogen aus den Hofſälen, in welche die Gewohnheit unter Ludwigs des XIV. Regierung ſie eingeſchloſſen hatte; er hat es in die Rathsverſammlungen, auf den offenen Markt, in den Staat verſetzt; er hat dem erhabenſten der poetiſchen Erzeugniſſe das edelſte, das wichtigſte der öffentlichen Intereſſen gegeben; er hat jene conventionellen Formen, die einen lächerlichen Zwang ſtatt der Größe der Natur hinſtellten; jene aus den alten franzöſiſchen Romanen ererbte Galanterie, die uns die Helden Griechenlands und Roms unter einer ſeltſamen Verkappung zeigte; jene honigſüße Lieblichkeit, jenes ſchäferliche Schmachten, das ſeit Guarini auf der italieniſchen Bühne keine großen Männer anders als mit weibiſchen Sitten und Gefühlen erblicken

ließ; jene ritterlichen Gaukelein und Prahlereien vernichtet, die, indem ſie auf der ſpaniſchen Bühne das ganze Leben an ein ſpitzfindiges Ehrgefühl hefteten, die größten Charaktere in Raufbolde verkleidete, die ſtets einander umzubringen bereit ſind. Die Galanterie der Romane, die Weichlichkeit der Schäferſpiele, das ritterliche Zartgefühl ſchienen ihm der Natur angelegte Vermummungen, unter welchen die wahren Empfindungen, die wahren Leidenſchaften dem Auge entzogen werden. Er riß alle dieſe Vermummungen herunter, um den Menſchen mit ſeiner wahren Größe und ſeinen wahren Intereſſen auf die Bühne zu bringen. Wenn er in dieſer neuen Art, die Tragödie zu bilden, ſich zuweilen verirrt, wenn er ſich der Uebertreibung, und ich weiß nicht welcher Erbitterung, die ſeinem Charakter eigen war, hingegeben hat, ſo hat er doch auch genug gethan, um unſre Bewunderung zu verdienen; und die nach ihm gekommnen Dichter, die alles, was in ſeiner Art Großes war, benutzt haben, ohne in die ſeinem Geiſte eignen Fehler zu verfallen, laſſen uns deutlich ſehen, welche Fortſchritte durch ihn die italieniſche Bühne gemacht, welche Verpflichtungen die dramatiſche Kunſt gegen ihn hat.

Wir wollen nachher einige ſeiner Stücke durch eine auseinanderſetzende Zergliederung kennen zu lernen ſuchen: jetzt wollen wir uns bemühn, die Schönheiten, welche ihm eigen ſind, zu entwickeln, zuvor aber, indem wir von der Poetik, deren Urheber er war, Nachricht geben, uns vielmehr damit beſchäftigen, die Ueberſpannung ſeiner Grundſätze zu bekämpfen und die Schranken zu zeigen, über welche diejenigen nicht hinausgehen dürfen, die der Wunſch, einem ſo großen Muſter nachzueifern, verführen könnte.

Alfieri iſt, trotz ſeines fremden Charakters, trotz der völlig neuen Geſtalt, die er ſeinen Tragödien gegeben hat, ein durchaus italieniſch gebildeter Schriftſteller. Er hat ſich zuweilen in das ſeinen Vorgängern entgegengeſetzte Extrem geworfen, eben weil er nur ſeine Vorgänger vor Augen

hatte. Als er zu ſchreiben anfing, verſtand er kein Griechiſch, er kannte kaum die Alten, kaum das franzöſiſche Theater; aber er hatte in den Schauſpielhäuſern Italiens, und in denen, die er auf ſeinen Reiſen beſucht hatte, durchgängig mittelmäßige oder ſchlechte Stücke, ſämmtlich in der claſſiſchen Gattung, geſehn; er kannte nicht die Möglichkeit irgend einer andern Gattung; und nie gedachte dieſer ſo unabhängige Geiſt, da er ſich unter den Geſetzen des Ariſtoteles geboren glaubte, ſie zu erſchüttern.

Triſſino, der die italieniſche Bühne mit ſeiner Sophonisbe eröffnete, war der erſte Nachahmer der Griechen geweſen, obgleich er nicht würdig war, ihren Geiſt oder ihre wahre Größe zu fühlen oder wiederzugeben; alle Dichter des ſechzehnten Jahrhunderts hatten, indem ſie in Beiſein der Alten und nicht des Publicums arbeiteten, ſelbſt bevor ſie die Poetik des Ariſtoteles kannten oder auslegten, ihre Regeln in den alten Tragödien geſucht, und keine andre Vollkommenheit gekannt, als die, mit ihnen übereinzuſtimmen. Der pedantiſche Geiſt dieſes Jahrhunderts hatte allen dieſen Geſetzen ein unangreifliches Anſehn gegeben; man hatte nie durch eine Zergliederung zu erkennen geſucht, worauf die Regel der drei Einheiten gegründet ſei, man gab ſie wie einen Glaubensartikel zu. Die Franzoſen ſelbſt, die ſo treue Beobachter derſelben geweſen ſind, haben ſie nie mit ſo großer Unterwürfigkeit betrachtet, wie die Italiener.

Alfieri iſt der ſtrengſte von allen Beobachtern der dramatiſchen Einheit geweſen. Ich meine nicht nur die Einheit der Zeit und des Orts, an die er ſich ängſtlich genau gebunden, und die zwar auch in dem franzöſiſchen Theater beobachtet, von dem ſpaniſchen, deutſchen und engliſchen aber gänzlich verworfen wird; die Einheit der Handlung, die Einheit des Intereſſe's macht das Weſen ſeiner Manier und iſt ihm durchaus eigen, obgleich man in allen bekannten, ſowohl romantiſchen als claſſiſchen, Bühnen die Ach-

tung dieſer Regel für das weſentliche Geſetz der Kunſt erklärt.

Alfieri ſetzte ſich als Ziel vor, die Bühne nur mit einer einzigen Handlung und einer einzigen Leidenſchaft einzunehmen; ſie vom erſten Verſe an ſichtbar zu machen; ſie bis zum letzten im Geſicht zu erhalten; keinen Augenblick der Zerſtreuung zu geſtatten, und als müſſig und dem Verſtändniß nachtheilig jede Perſon, jede Begebenheit, jede Rede auszuſchließen, die nicht weſentlich mit der Handlung verbunden iſt, und die nicht dazu beiträgt, ſie fortzurücken. Auf dieſe Art hat er, alle Vertraute und alle untergeordnete Rollen von der Bühne verbannend, faſt alle ſeine Tragödien auf vier gleich weſentliche Perſonen zurückgeführt; eben ſo hat er, alle der Handlung fremde Reden unterdrückend, ſeine Tragödien kürzer gemacht, als irgend ein andrer Dichter die ſeinen; ſie überſteigen nicht vierzehnhundert Verſe.

Mir ſcheint, daß Alfieri ſich geirrt habe in dieſem Grundbegriff von der poetiſchen Einheit; der ganze Reiz der Einheit liegt in der gemeinſamen Beziehung vielfacher Empfindungen; die Harmonie beſteht in der Vereinigung der verſchiednen Töne in einem Mittelpunkt; ſie macht fühlbar, daß eine weite und mannichfache Schöpfung von einem einzigen Gedanken beſeelt iſt: wo es keinen Gegenſatz des Zuſammengeſetzten und Einfachen giebt, da giebt es weder eine überwundne Schwierigkeit, noch einen Reiz für den Geiſt. Das Zuſammenſtimmen der Inſtrumente von verſchiednem Gehalt und Ton macht einen Einklang; aber in dem Ton einer Glocke iſt keine Harmonie, wie ſchön auch dieſer Ton an und für ſich ſein mag. Alfieri ſchlägt in ſeinen Trauerſpielen nur einerlei Glocke an; er übt nicht die Kunſt des Dichters aus, die darin beſteht, divergirende Ereigniſſe, Perſonen, Leidenſchaften in Eine Handlung zuſammenzufaſſen, wenn alle dieſe Perſonen niedergedrückt werden und die Handlung ganz allein bleibt. Die gleichzeitige

Darſtellung mehrerer Handlungen würde keine Harmonie haben, weil hier die Einheit fehlen würde; die Darſtellung einer einfachen, von allem Zubehör entkleideten Handlung hat eben ſo wenig Harmonie, weil ihr die Wahrheit fehlt.

Der Zweck des Theaters iſt, den Zuſchauer zum Zeugen einer Handlung zu machen, die, um das Gemüth zu rühren, es in allen ſeinen Kräften ergreift. Sie wird nie die Einbildungskraft vollkommen ergreifen, wenn ſie ihr nicht eine klare und genaue Anſicht von dem Schauplatze, d. h. von dem Volke, bei welchem ſie vergeht, von ſeinen dermaligen Sitten, Verhältniſſen, Intereſſen giebt; wenn ſie nicht auf dieſelbe Weiſe die Perſonen bis in das Innerſte ihres Charakters kennen lehrt, und zwar nicht bloß in den Beziehungen dieſes Charakters auf die dargeſtellte Handlung, ſondern in ſeiner Geſammtheit. Wenn das der tragiſche Dichter nicht thut, ſo rufe er den Zuſchauer gar nicht ins Schauſpielhaus: ſeine Fabel wird mehr Wirkung thun beim Leſen als bei der Darſtellung; der Anblick wird die Täuſchung nicht vermehren, wenn der Anblick den Augen nicht mehr darſtellt, als die Worte ſchon ſagen. Aber der wahre Tragiker ſtellt die Griechen ſo griechiſch, die Germanen ſo germaniſch dar, daß während der Vorſtellung wir mitten unter ihnen leben, daß das, was wir ſehen, ſich allenthalben auf unſere Erinnerungen gründet, und ihm dadurch gelingt, nicht allein in alle Theile ſeines Stücks, ſondern auch in alle Vorſtellungen, die früher in der Seele des Zuſchauers waren, in ſo fern daſſelbe Volk oder daſſelbe Ereigniß der Gegenſtand derſelben war, Uebereinſtimmung und Einheit zu bringen.

Wir haben geſehn, daß Metaſtaſio uns immer nur eine conventionelle Natur, die Geſellſchaft, die immer dieſelbe und deren Sitten und Charaktere unveränderlich waren, mit welchen Gewändern und welchen Namen er auch die Perſonen bekleidete, darſtellte. Alfieri verbannte durchaus dieſe manierirte, weichliche, conventionelle Natur, die

ihn an das erinnerte, was er am meiſten verabſcheute, die Verdorbenheit ſeines Volks; aber er hat ſie durch nichts erſetzt. Von den Stücken Metaſtaſio's könnte man ſagen, der Schauplatz ſei auf dem Theater; von den Stücken Alfieri's, er ſei nirgend, er ſei gar nicht vorhanden. Er geht durch ſeine fünf Acte hindurch, ohne je etwas zu ſchildern, und in Trauerſpielen, deren großer Zweck die Vaterlandsliebe iſt, hat er den Menſchen ſeiner Heirath beraubt. Man kann bemerken, daß jedes Volk, vielleicht jeder tragiſche Dichter eine verſchiedne Weiſe gehabt hat, Begebenheiten aus entfernten Zeiten oder Ländern ſeinen Mitbürgern vor Augen zu bringen; und wirklich iſt es kein leichtes Unternehmen, einen oft ſehr unwiſſenden Zuſchauer unter Sitten und in eine Natur zu verſetzen, die ihm völlig fremd ſind. Die Franzoſen haben ſich ohne weiteres entſchloſſen, ihre tragiſchen Helden nach Paris zu ziehen: wenn ſie Griechen ſchildern, ſo ſchildern ſie alles das, was allgemein von ihnen bekannt iſt, nach griechiſcher Weiſe; aber im Uebrigen nehmen ſie an, daß man es in Griechenland wie in Paris machte, und der Hof Agamemnons iſt in ihren Augen nicht ſehr verſchieden von dem Hofe Ludwigs XIV. Die Deutſchen haben ſich einen ganz andern Grad von Wahrheit vorgeſetzt; ſchlimm genug für den Unwiſſenden, denn man wird um ſo mehr Vergnügen finden, je beſſer man ſchon von ſelbſt das kannte, was ſie darſtellen. Sie vernachläſſigen nichts, damit das Gemälde vollſtändig und treu ſei; ſie werden lieber die Schnelligkeit der Handlung aufopfern als unſre Phantaſie über irgend einen Umſtand ungewiß laſſen; ſie rechnen auf umfaſſende Kenntniſſe bei uns, und wenn ſie ihnen noch nicht genügen, ſo opfern ſie nicht mindere Zeit auf, uns zu unterrichten; wenn ihre geſprächige Philoſophie nicht ihre Bewegung noch hemmte, ſo würden ſie die Phantaſie mächtiger als alle andern durch die Wahrheit ergreifen. Shakſpeare kannte den Menſchen gut, aber die Thatſachen ſchlecht, ſo daß er immer den Schauplatz

ſich ſchuf; er ſchuf ihn durch die Macht ſeines Genie's in genauer Beziehung auf die menſchliche Natur, wiewohl in falſcher auf die Völker, deren Namen er entlehnte; und der Reichthum ſeiner Phantaſie erlaubte ihm, ſeine Schöpfungen unaufhörlich zu verändern und uns durch unendliche Reiſen in jene phantaſtiſchen Länder zu führen. Lope de Vega, Calderon, und ihre Landsleute verſetzen den Schauplatz immer unter die idealiſirten Sitten der alten Spanier, in das Ritterthum. Dies iſt nicht ihr Vaterland, ſondern das Land ihrer Phantaſie, das Land, welches ſie beſſer als alle andern kennen. Metaſtaſio, wie wir geſehen haben, hat ſich einen allen Nationen gemeinſchaftlichen Hirtenſchauplatz erſchaffen, und Alfieri hat alle Verhältniſſe der Zeit und des Orts unterdrückt.

Wenn die Wirkung des von Alfieri befolgten Syſtems darin beſtand, die Trauerſpiele zu nackten Gerippen zu machen und ſie alles deſſen, was die Einbildungskraft feſſeln kann, zu berauben: ſo kann man doch nicht leugnen, daß ſeine Beweggründe, die Vertrauten von der Bühne auszuſchließen, ſehr einleuchtend waren. Dieſe Rollen werden auf dem Theater immer von den ſchlechteſten Schauſpielern ausgeführt. Das Publicum hört ſie nur, um das Lächerliche ihres Spiels aufzufaſſen, und zufolge dieſer Neigung ſchwächt ihre Dazwiſchenkunft allenthalben, wo ſie ſich finden, das Intereſſe. Ueberdies iſt es unmöglich, dieſe ausdrucksloſen Rollen gut zu ſpielen; die Dichter haben ſich nicht die Mühe genommen, ihnen einen Charakter zu geben, und ihre Stellung in dem Drama verſtattet ihnen nicht irgend eine Leidenſchaft. Ihr ganzes Daſein würde, wenn man je auf ſie achtete, Lachen erregen: ſie laſſen ſich erzählen, was ſie tauſendmal geſehen und gehört haben müſſen; ſie ſind immer der Meinung deſſen, der mit ihnen ſpricht; ſie folgen dieſen, wie ein treuer Schatten, wenn man ſie nicht zur Vollziehung einer Bothſchaft mit den Worten: Eile, Lauf! wegſchickt, oder wenn ſie nicht zurückkommen,

um eine Erzählung zu machen, die mit ihrer gewöhnlichen Nichtigkeit noch mehr abſticht. Alfieri hätte dem Theater den größten Dienſt erwieſen, wenn er, als er die Vertrauten von der Bühne ausſchloß, gefühlt hätte, daß er ſtatt ihrer untergeordnete Perſonen einführen müſſe, die ein minder lebhaftes, aber doch unmittelbares Intereſſe an der Handlung nähmen, die ſelbſtſtändig, und nicht der Schatten eines Andern wären; Perſonen, wie wir ſie im Luſtſpiele ſehn, wo nicht die ganze Handlung auf die beiden Liebenden, und den Vater oder die Mutter, die ſich ihrer Verbindung widerſetzen, beſchränkt iſt; wo die Bedienten etwas eignes ſind, wo die Hausfreunde, die Fremden, ſelbſt die Beſchwerlichen ſämmtlich eine Phyſiognomie haben und in ihrem eignen Namen handeln; Leute, wie die Natur ſie uns bei jedem Ereigniß liefert, die durch ihre perſönlichen Anſichten zur Handlung beitragen oder ſie verzögern, und da ſie ſich in einer minder leidenſchaftlichen Lage befinden, einen beſtimmtern Charakter haben müſſen; denn die Leidenſchaft verwiſcht alle Verſchiedenheiten, und der Einzelne zeigt das ihm eigene Gepräge nur in der Ruhe. Das wirkliche Leben ſtellt uns nicht mehr Helden dar, die alles durch ſich ſelbſt thun, als Helden, die immer von Vertrauten begleitet werden. Die Unterdrückung der Mittelsperſonen iſt der Wahrheit eben ſo wenig gemäß als der Kunſt förderlich. Die Deutſchen und Engländer haben es allein verſtanden, die Bühne mit Perſonen zu füllen, die ein eigenthümliches Leben und Daſein haben, ohne die Helden des Stücks zu verdunkeln. Die Vollendung der Kunſt würde es ſein, dieſelben Perſonen zuzulaſſen und ſie alle mit der Einheit der Handlung zu verbinden.

Dies ſind nicht die einzigen Veränderungen, welche Alfieri in der Anordnung ſeiner Stücke, dem Gebrauch ſeiner Vorgänger entgegen, gemacht hat. Er hat alle gewöhnlichen Ereigniſſe, alle Gemeinplätze der Handlung, welche Metaſtaſio eingeführt hatte, verworfen. Er ſagt ſelbſt in

dem Urtheil über ſeine Trauerſpiele: „Man wird hier keine „ins Gehör geſtellten Perſonen finden, um in Geheimniſſe „zu dringen, von deren Entdeckung großen Theils die Hand„lung abhängt; keine von jenen ſich ſelbſt oder Andern un„bekannten Perſonen, die ausgenommen, welche uns ſchon „das Alterthum ſo dargeſtellt hat, wie Aegiſth in der „Merope, keine ſichtbaren und redenden Schatten, Bli„tze, Donner, Himmelszeichen; keine unnützen Metzeleien „oder Drohungen einer unnatürlichen oder wenig nöthigen „Mordthat, keine gezwungne oder unwahrſcheinliche Erken„nung, keine Billets, Kreuze, Scheiterhaufen, abgeſchnit„tene Locken, wiedererkannte Schwerdter, kurz nichts von „allen den kleinen ſchon ſo oft gebrauchten Hülfsmitteln." Ich füge hinzu, daß er es ſich zur Regel gemacht hat, die Expoſition immer in Handlung zu ſetzen, durch einen ſo lebhaften, ſo leidenſchaftlichen Dialog, als ein Anfang es nur immer erlaubt, und zwiſchen Perſonen, die ein unmittelbares Intereſſe an der Sache haben. Eben ſo hat er, ſo oft die Wahrſcheinlichkeit oder die Verhältniſſe es erlaubten, die Kataſtrophe dem Zuſchauer vor Augen gebracht, und die Handlung auf dem Theater beendigt, wie er ſie darauf begonnen. Bei dieſer Gelegenheit giebt Alfieri ſelbſt ſich das Zeugniß, ſeine Perſonen ſehr vermannichfacht, jedem Tyrannen, jedem Verſchwornen, jeder Königin, jeder Liebhaberin einen verſchiednen Charakter, deren keiner in den andern übergeht, gegeben zu haben. Ich zweifle ſehr, daß dieſes Verdienſt ihm von ſeinen Leſern zuerkannt werden möchte, wie er ſelbſt es ſich zuerkennt. Es herrſcht im Gegentheil in Alfieri's Trauerſpielen eine große Eintönigkeit; nicht nur die Charaktere Einer Claſſe gehen in einander über, ſelbſt die, welche zu verſchiednen Claſſen gehören, gleichen ſich, und alle gehen in den Charakter des Verfaſſers über. Er ſelbſt war ein zu leidenſchaftlicher, zu herber, zu gediegner Menſch, um ſich den Gefühlen und Gedanken Andrer leicht anpaſſen zu können. Von Anfang bis zu Ende ſei-

ner Stücke ſieht man immer den Feind der Tyrannen, den Feind der Mißbräuche, ſelbſt den Feind aller eingeführten Formen; und wie ſeine Schreibart immer geſpannt und von einem etwas erkünſtelten Lakonismus iſt, ſo gleicht ſich auch der Ausdruck ſeiner Geſinnungen oft eben ſo ſehr wie die Geſinnungen ſelbſt.

Indem Alfieri auf die Vertrauten Verzicht leiſtete, war er oft genöthigt, die Ereigniſſe, öfter noch, die Leidenſchaften und Plane ſeiner Perſonen in Selbſtgeſprächen auseinander zu ſetzen; aber er hat ſie doch immer ſehr kurz, ſehr lebhaft und ſo natürlich gemacht, als ein Selbſtgeſpräch ſein kann, und gewiß natürlicher, als je die an einen Vertrauten gerichtete Erzählung eines Geheimniſſes ſein würde. Die theatraliſche Darſtellung erfodert durchaus, daß der Zuſchauer bis in das Herz der Hauptperſonen eingeführt werde; man muß ſich daher, ſelbſt über die Täuſchung hinaus, einer unwahrſcheinlichen aber nothwendigen Erdichtung hingeben. Das Selbſtgeſpräch öffnet eine Seite des Herzens, wie der Vorhang, den man aufhebt, eine Seite des Zimmers öffnet, welche jedoch in der Natur verhüllt bleiben ſoll. Aus dieſem Geſichtspunkt ſind die Selbſtgeſpräche viel weniger anſtößig als die Seitenreden, worin dem Zuſchauer, am häufigſten im Widerſpruch mit der Rede, der innerſte Gedanke enthüllt wird, ohne daß eine Leidenſchaft dieſes unwillkürliche Wort entſchuldigen könnte, und während derjenige, der ſo mit halblauter Stimme ſpricht, oft ſein Leben in Gefahr bringt, um den Zuſchauer zu unterrichten. Metaſtaſio, der auf ein Publicum rechnete, welches wenig aufmerkſam oder wenig geſchickt war, das, was in der Seele vorging, zu errathen, ließ nie eine ſeiner Perſonen eine Unwahrheit ſagen, ohne das, was ſie laut geſagt hatte, halblaut von ihr widerrufen zu laſſen. Alle ephemeren Trauerſpieldichter Italiens hatten daſſelbe gethan, und mit einer lächerlichen Albernheit ließen ſie ihren Perſonen Worte ſagen, die faſt auf dieſe zurück-

ſielen: „Ich bin ein niedriger Schmeichler, ein Verräther, „ein Lügner; ihr Herren, glaubt mir nicht.“ Alfieri aber, der die Selbſtgeſpräche vielleicht zu ſehr häufte, hat ſich die Seitenreden ſtreng unterſagt. Ich erinnere mich nicht, ein einziges Beiſpiel davon in ſeinen Trauerſpielen geſehn zu haben.

„Der Hauptfehler, ſagt er wieder ſelbſt, den ich in der „Ausführung aller meiner Trauerſpiele bemerke, iſt die Ein- „förmigkeit. Wer die Zuſammenfügung eines einzigen un- „terſucht hat, hat ſie alle unterſucht. Der erſte Act iſt ſehr „kurz: die Hauptperſon erſcheint faſt nie vor dem zweiten „Act auf der Bühne; nie irgend ein Vorfall; viel Dialoge; „die vierten Acte ſchwach; Lücken hie und da in Hinſicht „der Handlung; aber der Verfaſſer glaubt ſie durch eine „gewiſſe Leidenſchaft im Dialog ausgefüllt oder verdeckt zu „haben. Die fünften Acte ungemein kurz, ſehr ſchnell, am „häufigſten ganz Handlung und Schauſpiel; die Sterben- „den machen ſehr wenig Worte; das iſt in der Kürze der „immer ähnliche Gang aller dieſer Trauerſpiele.“ Wenn ein Schriftſteller ſelbſt einen Fehler enthüllt, der ſich in allen ſeinen Werken findet, ſo iſt es wahrſcheinlich, daß dieſer Fehler abſichtlich war. In der That war die Ein- förmigkeit, welche Alfieri ſich hier vorwirft, nichts anders als die vollkommne Uebereinſtimmung aller ſeiner Trauer- ſpiele mit dem Muſter, das er ſich vorgezeichnet, und das er immer vor Augen hatte. Er ſetzt hinzu: „Die Einheit „der Handlung iſt mit der ängſtlichſten Strenge beobachtet, „die Einheit des Orts iſt nur dreimal verletzt, im Philipp, „Agis und Brutus II.; in den beiden erſten Stücken iſt „der Schauplatz aus dem Pallaſt in ein Gefängniß, in dem „dritten aus dem Hauſe des Verſchwornen in den Pallaſt des „Senats verſetzt: nirgend geht die Veränderung des Orts „über die Handlung einer und derſelben Stadt und eines „ſehr engen Umkreiſes hinaus. Die Einheit der Zeit iſt nir- „gend verletzt, ſondern nur zuweilen um ein geringes aus-

„gedehnt; ſo daß die Wahrſcheinlichkeit nie beeinträchtigt „wird und der Zuſchauer es kaum bemerken kann.“

Aber die größte Veränderung, welche Alfieri bemüht war in die dramatiſche Kunſt Italiens zu bringen, war die Veränderung der Schreibart. Alle ſeine Vorgänger waren nach dem Geiſte ihrer Sprache oft bis zum Uebermaaß wohlklingend geweſen, ſo daß ſie unaufhörlich den italieniſchen Geſang durchhören ließen. Sie erhöhten ihre Reden durch glänzende Bilder, durch faſt lyriſche Zierathen; ſie waren weitſchweifig bis zur Geſchwätzigkeit; ſie mengten in ihre Geſpräche moraliſche Gemeinplätze, philoſophiſche Betrachtungen, Vergleichungen. Alfieri hatte ſich, um ähnliche Fehler zu vermeiden, in das andre Extrem geworfen. Seine vier erſten Trauerſpiele vornemlich, Philipp, Polynices, Antigone und Virginia, waren merkwürdig wegen der äußerſten Härte der Schreibart. Er hatte ſie zuerſt herausgegeben, denn ſeine neunzehn Theaterſtücke ſind in drei verſchiednen Zeitpunkten erſchienen. Dunkelheit und Härte finden ſich auch noch in den ſechs folgenden, obgleich der zahlreiche Tadel, den er erfahren, ihn bewogen hatte, ſeine Schreibart mehrmals umzuſchmelzen, ſeinen Wortverſetzungen zu entſagen, den Artikel, den er oft wegließ, wieder aufzunehmen, die Pronomina wegzuſtreichen, die er öfter noch mit Ziererei wiederholte. Alfieri, der über alles fürchtete, mit Metaſtaſio verglichen zu werden, hatte ſich befleißigt, ſeine Schreibart hart und abgeriſſen zu machen, den Wohlklang allenthalben, wo er fürchten konnte, daß er in Singſang ausarten möchte, zu brechen, die Verſe in einander übergehn zu laſſen, jeden überflüſſigen Schmuck, jede Figur, jede Vergleichung, ſelbſt die natürlichſte, zu unterdrücken, wie ein Andrer ſich befleißigt haben würde, ſeinen Verſen alle dieſe poetiſchen Reize zu geben. In folgendem giebt er, indem er ſich ſelbſt beurtheilt, einen Begriff von dem Ziele, das er ſich vorgeſteckt hatte und über das er hinausgegangen iſt: „Ich muß ſagen, daß ſie alle, was

„die Schreibart betrifft, mir hinlänglich rein, correct und „frei von Schwäche ſcheinen: ich muß ſagen, daß ihre Spra„che weder zu epiſch, noch zu lyriſch iſt, ausgenommen, „wenn ſie es ſein kann, ohne darum aufzuhören tragiſch zu „ſein; daher kommt es, daß man nie Vergleichungen fin„det, ausgenommen als kurzes Bild; wenig Erzählungen, „und dieſe ſehr kurz und nie anders, als wo ſie nothwendig „ſind; kein Schwulſt in den Gedanken und ſehr wenig im „Ausdruck; zuweilen, aber ſelten, neue Worte, und in „allen kann man wahrnehmen, daß Liebe zur Kürze, nicht „Liebe zur Neuerung ſie gebildet hat." Alfieri hat ſich in dieſer Prüfung ſeiner Schreibart vielleicht in zwei Rückſichten mit zu viel Nachſicht behandelt, wenn er glaubt, daß für ihn, damit ſeine Sprache tragiſch ſei, hinreiche, weder epiſch, noch lyriſch zu ſein, und wenn er ſich frei von Schwulſt nennt. Das Trauerſpiel iſt zu allen Zeiten als ein Gedicht und nicht als eine bloße Nachahmung der Natur angeſehen worden; die Materialien, womit es ſie nachahmt, ſind ihm durch die Dichtkunſt gegeben, und machen einen Theil der Kunſt aus, wie der Marmor und die Bronze dem Bildner und die Farben dem Mahler gegeben ſind. Weder dieſer noch jener könnte, wenn er in ſeiner Kunſt bleibt, den Gegenſtand ſelbſt der Darſtellung unterſchieben. Die dem tragiſchen Dichter gegebnen Materialien ſind die poetiſche Sprache; es iſt ihm nicht erlaubt, die Sprache der Natur ſelbſt ſtatt ihrer zu gebrauchen. Im Nachdenken, im Zorn, in der Zärtlichkeit darf der Wohlklang des Styls ihn nie verlaſſen; der Genuß des Ohrs muß dem Genuß des Geiſtes immer folgen; ſelbſt der figürliche Theil der Sprache, derjenige, der ſie mit allen Bildern der Natur ſchmückt, darf nicht ganz aufgegeben, ſondern nur mit Mäßigung angewendet werden. Das Trauerſpiel muß immer durch Rhythmus und Bilder, durch Ton und Färbung Poeſie bleiben. Wenn der Verfaſſer auf die poetiſche Sprache verzichtet, verfährt er wie ein Bildhauer, der ſein Bild

mit wirklichen Gewändern bekleiden wollte, ſtatt ſie aus dem Marmor zu formen. Der Wohlklang und die Sprache der Einbildungskraft ſind von Alfieri zu völlig verſchmäht worden; in ſeinen Trauerſpielen iſt er faſt immer vielmehr beredt als Dichter.

Alfieri glaubt ſich von Schwulſt frei, weil er keine geſuchte Pracht im Ausdruck, keine leere Großſprecherei, kein gigantiſches Bild hat; aber es kann auch Schwulſt in immer geſpannten, immer herben, immer übertriebnen Gedanken geben, die mit einem Lakonismus ausgedrückt werden, welcher erhaben, wenn er ſelten gebraucht, aber eitel anmaßend iſt, ſobald er verſchwendet wird. Dieſer in einem der Freiheit entbehrenden Lande geborne Dichter, der ſie nirgend kennen gelernt oder genoſſen hatte, machte ſich einen übertriebnen und falſchen Begriff von den Geſinnungen und Pflichten eines Bürgers; er erwartete von ihm eine Unbeugſamkeit in den Reden, eine Bitterkeit im Haſſe, eine Anmaßung im Streite, welche, Gott ſei Dank, nicht natürlich ſind. Er hatte ſich eine ideale Welt nach den Eigenthümlichkeiten und Fehlern ſeines Charakters gebildet; er blieb immer geſpannt, immer auf das Erhabne gerichtet, und ſeine erzwungne Einfachheit, ſein Lakonismus, ſeine zu ſehr zur Schau geſtellten, zu ſehr kundgemachten Geſinnungen ſind nicht mehr die Sprache der Natur. So erſcheinen zu Anfang der Octavia Nero und Seneca auf der Bühne: *)

Seneca. O Herr der Welt, was mangelt dir?
Nero. Der Friede.

---

*) *Senec.* Signor del mondo, a te che manca?
Nerone. Pace.
Senec. L'avrai, se ad altri non la togli.
Nerone. Intera
L'avria Neron, se di aborrito nodo
Stato non foſse a Ottavia avvinto mai.

Seneca. Du haſt ihn, raubſt du ihn nicht Andern.
Nero. Ganz
Beſäß' ihn Nero, hätten an Octavien
Verhaßte Bande nimmer ihn geknüpft.

Dieſer Eingang hat jedoch eine gewiſſe Schönheit, eine gewiſſe Beredſamkeit; aber ſie ſind nicht der Art, wie ſie für das Trauerſpiel paſſen, weil das natürliche Geſpräch, wenn die Situation nicht leidenſchaftlich iſt, niemals Gedanken, niemals Gefühle herbeiführen kann, die ſich in ſo wenig Worte, unter einer ſo epigrammatiſchen und zugleich ſo viel gelten wollenden Form, zuſammendrängten.

Alfieri iſt das Haupt einer neuen Schule in Italien; er hat daſelbſt eine Umwälzung in der theatraliſchen Kunſt bewirkt, und welche Streitigkeiten auch die Kritiker über ſeine Dichtkunſt erhoben haben, ſo ſind doch ſeine Grundſätze gewiſſermaßen von dem Publicum angenommen worden. Das Lächerliche, womit er die Vertrauten bezeichnet hat, iſt unauslöſchlich; die verbrauchten Theatercoups, die über dem Haupte der Geiſeln ſchwebenden Dolche und die Opernleidenſchaften werden nicht mehr wagen ſich in dem Trauerſpiele zu zeigen; kurz Italien hat als Nationalpoeſie die ſtrenge, beredte und raſchfortſchreitende, aber von allem entblößte Gattung angenommen, die ſein einziger Trauerſpieldichter ihm gegeben hat. Die Revolution hat Alfieri's Ruf begünſtigt; ſeine Werke ſind in Ländern gedruckt und aufgeführt worden, wo man vorher ihren Druck oder ihre Aufführung nie erlaubt haben würde. Achtzehn Ausgaben ſind in kurzer Zeit auf einander gefolgt; zwei große Theater ſind von Liebhabern der dramatiſchen Kunſt, das eine zu Mailand, das andre zu Bologna errichtet worden, um darauf die Stücke Alfieri's mit jener vollkommnen Einſicht, mit jener Liebe der Kunſt aufzuführen, die er nirgend bei den Schauſpielern in Italien zu finden ſich beklagt und die er von ihnen je zu erhalten für unmöglich hielt. Dieſe, die er für unfähig hielt, ihn zu verſtehn, und denen er nie ſeine

Trauerſpiele hatte anvertrauen wollen, haben ſich in ſeiner Schule emporgeſchwungen und fangen an, denſelben Begriff wie er ſich von der Schauſpielkunſt zu machen. Man erzählt, daß einer von ihnen, mit Namen Morocheſi, einſt Alfieri angelegentlich bat, einer Vorſtellung des Saul beizuwohnen, den er in Florenz geben wollte. Alfieri widerſtand lange und mit ziemlicher Härte, indem er erklärte, es ſei unmöglich, daß Morocheſi ihn begriffen habe oder daß er eine ſo ſchwere Rolle ſpielen könne; endlich gab er nach. Aber der Schauſpieler übertraf ſo ſehr ſeine Erwartung, daß Alfieri mitten im Schauſpielhauſe aufſtand, und ohne ſich darum zu kümmern, daß er Aller Augen auf ſich ziehe, den Schauſpieler aufmunterte, indem er aus allen Kräften applaudirte und ihm zurief: Bravo, Morocchesi! Seitdem und in ſehr wenigen Jahren ſind dieſe Trauerſpiele, die er für gewöhnliche Schauſpieler ſo wenig geeignet glaubte, ſo populär geworden, daß ich ſie habe von Handwerkern, von Bäckern, von Schneidern aufführen ſehn, die meiſtens nicht leſen konnten und es dennoch dahin gebracht hatten, ſie ganz auswendig zu lernen. So erweiſ't in dieſem Lande, wo ſelbſt bei dem Volke die Phantaſie ſo glühend iſt, noch die Volksgunſt dem Genie würdige Aufmunterungen.

Es iſt gegenwärtig Zeit, daß wir uns bemühen, unſre Leſer auf eine unmittelbarere Art mit Alfieri bekannt zu machen, indem wir einen Auszug einiger ſeiner berühmteſten Stücke liefern, ungefähr wie wir bei Metaſtaſio gethan; die Weitſchweifigkeit des Letztern machte es indeß leicht ihn zuſammenzuziehn, und das, was ihm zu Füllung eines langen Stückes gedient hatte, in wenige Zeilen zu bringen. Bei Alfieri wird ein ähnliches Bild ſehr unvollſtändig ſein; er iſt der kurzgefaßteſte, der gedrängteſte Dichter; er erlaubt ſich keine unnütze Zeile; er glaubt ſelbſt, daß wenn man bei der Vorſtellung einen oder zwei Verſe nicht hört, einen einzigen Augenblick zerſtreut iſt, man dem Faden ſeines Stücks nicht mehr folgen könne, und irgend eine von den Schönheiten des Ganzen verlieren müſſe.

Das erſte von Alfieri verfertigte Stück war Philipp II. Es entſprach der Natur des Talentes Alfieri's, dieſen Tyrannen, den finſterſten der neuern Zeiten, und die immer verhüllte, die verderbliche Liebe ſeines Sohnes Don Carlos zu ſchildern.

Iſabelle erſcheint allein auf der Bühne: in einem leidenſchaftlichen Selbſtgeſpräch wirft ſie ſich die Liebe vor, welche ſie in der Tiefe ihres Herzens für Don Carlos hegt, während ſie Philipps Gemahlin iſt; Carlos dringt in ihr Zimmer; ſie will ihn fliehn; er beklagt ſich mit Bitterkeit, daß ſie ihn vermeidet wie die Schaar der Höflinge, ſeit er bei ſeinem Vater in Ungnade gefallen. Er fleht um ihr Mitleid; er preiſet ſich glücklich, es erhalten zu haben; er findet darin Troſt für alle ſeine Leiden. Indeß ſei ihm, ſagt er ihr, der lebhafteſte ſeiner Schmerzen von ihr gekommen.

Ach! meinen Vater
Kennſt du nicht; und Gott wolle, daß du nie
Ihn kennen lernſt! du kennſt nicht die Getriebe
Des fluchenswerthen Hofs; ein redlich Herz
Kann ſie nicht glauben, denn durchblicken. Grauſam
Vor all den Grauſamen, die ihn umgeben,
Iſt Philipp, der mich haßt; er dient zur Richtſchnur
Dem knechtſchen Haufen; daß er Vater iſt,
Wenn er es weiß, erzürnt ihn; Sohn zu ſein
Vergaß ich drum noch nicht; könnt' ich jedoch
Es einſt vergeſſen, könnt' ich einſt entzügeln
Das unterdrückte Weh; nicht ſollt' er klagen
Mich hören über die entzognen Würden,
Der Ehre Kränkung, nach auch über ſeinen
Unmenſchlich unerhörten Vaterhaß;
Dann klagt' ich über andres größres Unrecht. . . . .
Er nahm mir alles, als er dich mir nahm. *)

*) *Filippo.* Atto I, Sc. 2.
Carlo. Ah! tu non sai,
Qual padre io m' abbia; e voglia il ciel, che sempre

Wirklich war Iſabelle anfänglich Philipps Sohne zur Gemalin beſtimmt; der König hatte ihre Liebe aufgemuntert, in der Folge aber verlangt, daß ihre Gefühle ſeiner Politik wichen. Iſabelle weiſ't indeß die Liebesworte des Don Carlos zurück; ſie bemüht ſich, ſie ihm als ein Verbrechen vorzuſtellen; aber ſie iſt tief gerührt, und als er ſie fragt: „Bin ich ſo ſchuldig denn?“ antwortet ſie: „Ach! wärſt nur du es!“ Dieſes Bekenntniß wird verſtanden, und da Iſabelle es nicht widerrufen kann, dringt ſie in Carlos, wenigſtens ihren Anblick zu meiden, zu entfliehn; aber keine Flucht iſt vergönnt; ihre Spur aus dem Auge zu verlieren, ſie nie mehr ſeine Stimme hören zu laſſen und, da ihr Fehltritt keinen weitern Zeugen gehabt als den Himmel, ihn der ganzen Welt, ſich ſelbſt zu verbergen und das Andenken daran aus ihrem Herzen zu reißen. Kaum iſt ſie abgegangen, als Perez dazu kommt, des Carlos Freund, der Einzige, der an dieſem ſclaviſchen Hofe hochherzige Geſinnungen nährt; er iſt verwundert über ſeine Beſtürzung; er bittet ihn, ſeinen Schmerz ihn wiſſen zu laſſen, um ihn zu theilen. Don Carlos ſtößt lange ſeine edelmüthige

---

Lo ignori tu! gli avvolgimenti infami
D' empia corte non sai; nè dritto core
Creder li può, non che pensarli. Crudo
Più d' ogni crudo, che d' intorno egli abbia,
Filippo è, quei che m' odia; egli dà norma
Alla servil sua turba; ei d' esser padre,
Se pure il sa, si adira; io d' esser figlio
Già non obblio per ciò; ma, se obbliarlo
Un dì potessi, ed allentare il freno
Ai repressi lamenti; ei non mi udrebbe
Doler, non mai, nè dei rapiti onori,
Nè della offesa fama, e non del suo
Snaturato, inaudito odio paterno;
D' altro maggior mio danno io mi dorrei . . .
Tutto ei mi ha tolto il dì, che te mi tolse.

Freundſchaft zurück; er fodert ihn auf, dem Beiſpiel der Höflinge zu folgen, welche ſämmtlich wiſſen, daß es ein Verbrechen ſei, dem treu zu ſein, den ſein König haßt. Ihr Geſpräch wird, vielleicht mit mehr Monotonie als wahrer Kraft, durch bittere Aeußerungen über die Falſchheit der Menſchen, die Niederträchtigkeit der Höflinge, die Schmach der Tyrannei fortgeſetzt. Don Carlos giebt endlich dem Perez die Hand zum Zeichen einer unverbrüchlichen Freundſchaft und als Bürgſchaft für ſein Verſprechen, alle ſeine Schmerzen mit ihm zu theilen, wenn auch er nicht ſeine Geheimniſſe mit ihm theilen kann. Die erſte Scene des zweiten Acts zwiſchen Philipp und ſeinem Miniſter Gomez *) beginnt auf jene lakoniſche und ſentenziöſe Weiſe, die zuweilen in Schwulſt ausarten kann, die aber, wenn ſie, wie an dieſem ſchweigſamen Hofe, im Charakter liegt, von einnehmender Schönheit iſt.

Philipp. Gomez, was iſt dir werth vor allem andern
Auf Erden?
Gomez. Deine Gnade.
Philipp. Wodurch, glaubſt du,
Bewahrſt du ſie?
Gomez. Wodurch ich ſie erwarb:
Durch Schweigen und Gehorchen.

---

*) Ruy Gomez de Sylva war wirklich einer von den drei Vertrauten Philipps; und nebſt dem Herzog von Alba und dem Präſidenten Spinoſa war er der Gegenſtand der Eiferſucht des Prinzen und das Werkzeug des Haſſes des Königs. Antonio Perez, der, nachdem er ſich der Tyrannei Philipps entzogen, Memoiren über dieſen ſchrecklichen Hof ſchrieb, iſt wahrſcheinlich die hiſtoriſche Perſon, aus der Alfieri Carlos Vertrauten machte, indem er den Charakter veredelte. Im Ganzen hat der Dichter ſich ziemlich genau nach dem gerichtet, was die Geſchichte uns von dieſer Kataſtrophe mittheilt. Don Carlos ſtarb, in einem Alter von zweiundzwanzig Jahren, im Februar 1568.

Philipp. Du ſollſt heut
Das ein' und andre. *)

Auf dieſe Weiſe bereitet Philipp den Gomez vor, die Königin während einer Unterreduug, die er mit ihr halten will, zu beobachten. So erinnert er den Zuſchauer, alle ihre Bewegungen zu beobachten; er ſelbſt offenbart einen Verdacht, den ſeine Worte nie ganz enthüllen dürfen. Iſabelle kommt; Philipp befragt ſie über das Betragen ſeines Sohns: er beſchuldigt dieſen des Verraths, der ihm der verhaßteſte iſt, mit den aufrühreriſchen Niederländern Briefe gewechſelt, ſie in ihrer Empörung wider Gott und ihren König aufgemuntert, an dem heutigen Tage ihrem Geſandten Audienz gegeben zu haben. Aber nicht dieſer Verdacht iſt es, den er ſelbſt in Gedanken hat; ſeine Worte ſind auf eine zweideutige Art angefangen, ſie werden mit Kunſt unterbrochen, ſo daß Iſabelle glauben kann, der König habe ihre wechſelſeitige Liebe entdeckt. Iſabelle zittert bei jedem verhüllten Worte und der Zuſchauer zittert mit ihr. **) Als ihr aber das Verbrechen des Prinzen

---

*) *Fil.* Gomez, qual coſa ſovra ogni altra al mondo
In pregio hai tu?
Gom. La grazia tua.
Fil. Qual mezzo
Stimi a ſerbarla.
Gom. Il mezzo, ond' io la ottenni;
Obbedirti e tacermi.
Fil. Oggi tu dunque
Far l' un e l' altro dei.

**) Atto II, Sc. 2.
Fil. Ma, dimmi inoltre, anziche il fatto io narri,
E dimmi il ver: Carlo, il mio figlio . . . l' ami?
O l' odi tu? . . .
Isab. Signor . . .
Fil. Ben già t' intendo.
Se del tuo cor gli affetti, e non le voci

deutlicher ausgedrückt wird, übernimmt ſie ſeine Vertheidigung mit Muth und einer edeln Beredſamkeit. Der König ſcheint ſich überzeugen zu laſſen; er läßt Carlos vor ſich

---

Di tua virtude ascolti, a lui tu senti
D' esser . . . . Madrigna.
Isab. Ah! no; t' inganni il prence . . .
Fil. Ti è caro dunque: in te virtude adunque
Cotanta hai tu, che di Filippo sposa,
Tu di Filippo il figlio ami d' amore . . .
Materno.
Isab. A miei pensier tu sol sei norma.
Tu l' ami, . . . o il credo almeno, . . . e in simil guisa
Anch' io . . . . l' amo.
Fil. Poich' entro il tuo ben nato
Gran cor, non cape il madrignal talento,
Nè il cieco amor senti di madre, io voglio
Giudice te del mio figliuol . . . .
Isab. Ch' io? . . .
Fil. M' odi.
Carlo d' ogni mia speme unico oggetto
Molti anni fu; pria che, ritorto il piede
Dal sentier di virtude, ogni alta mia
Speme ei tradsisse. Oh quante volte io poscia
Paterne scuse ai replicati falli
Del mal docile figlio in me cercava!
Ma già il suo ardire temerario insano
Giunse oggi al sommo; e violenti mezzi
Usar pur troppo ora degg' io. Delitto
Cotal si aggiunge ai suoi delitti tanti;
Tale, appo cui tutt' altro è nulla; tale,
Ch' ogni mio dir vien manco. Oltraggio ei fammi,
Che par non ha; tal che da un figlio il padre
Mai non l' attende; tal che agli occhi miei
Già non più figlio il fa . . . . Ma che? tu stessa
Pria di saperlo fremi? . . . Odilo, e fremi
Ben altramente poi. — Già più d' un lustro
Dell' ocèan là sul sepolto lido
Povero stuolo, in paludosa terra
Sai che far fronte al mio poter si attenta, etc.

kommen, und indem er ihn befragt, bringt er durch denſelben Kunſtgriff Verwirrung in ſeine Seele. Er ſpricht ihm von der Liebe der Königin, von jener mütterlichen Liebe, welche ſie ſeine Vertheidigung habe übernehmen laſſen; er ſcheint ſelbſt um ihre Zuſammenkunft im erſten Act zu wiſſen; aber nachdem er ihn zum Beben gebracht, entläßt er beide mit einer ſcheinbaren Aeußerung von Güte und räth ihnen, ſich oft zu ſehen. Dieſes doppelte Verhör, welches Schaudern erregt, ſchließt mit einer Scene von drei Verſen zwiſchen Philipp und Gomez.

Philipp. Vernahmſt du?
Gomez. Ich vernahm.
Philipp. Sahſt du?
Gomez. Ich ſah.
Philipp. Ha! . . . Der Verdacht?
Gomez. Gewißheit nun . . .
Philipp. Und Philipp
Hat noch nicht Rache!
Gomez. Denk' . .
Philipp. Ich dachte . . . Folge. *)

Carlos, der ſeinen Vater kennt, iſt beſtürzt über das Mitgefühl, das er ihm bezeigt hat, beſonders über ſeine Verzeihung, die ihm immer das Pfand eines fürchterlichen

---

*) Atto II, Sc. 5.
Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedesti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? . . .
Gom. È omai certezza . . .
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa . . .
Fil. Pensai. — Mi segui.

Haſſes iſt. Er hat von der Königin eine Zuſammenkunft begehrt: er legt ihr zu Anfang des dritten Acts ſeine Furcht dar und beſchwört ſie, nie mehr mit dem Könige von ihm zu ſprechen. Die Königin kann ihm nicht glauben; ſie entfernt ſich: Gomez kommt dazu; er wünſcht Carlos Glück, des Königs Gnade wiedererlangt zu haben: er bekennt ihm ſeine Ergebenheit, er bietet ihm ſeine Dienſte an; aber Carlos kehrt ihm den Rücken und geht ab, ohne ihm zu antworten. Indeß verſammelt Philipp in demſelben Saale einen Rath; er kommt, begleitet von ſeinen Garden, von mehrern Räthen, welche nicht ſprechen, von Perez und von Leonardo, welcher ohne Zweifel nach des Verfaſſers Abſicht der Großinquiſitor iſt, ohne daß er ihm dieſen Titel giebt. Philipp kündigt in einer kunſtreichen Rede ſeinen Räthen an, daß er ſie verſammelt habe, um ſeinen Sohn zu richten. Er klagt Don Carlos an, daß er ihn habe ermorden wollen: er ſagt, daß der Prinz ſich ihm von hinten genähert habe mit aufgehobnem Dolch, ihn zu durchbohren, als der Ausruf eines ſeiner Hofleute ihn zur Flucht genöthigt habe. Gomez vergrößert die Beſchuldigung; er legt Papiere vor, die, wie er ſagt, dem Prinzen abgenommen worden, und durch die er verbrecheriſche Unterhandlungen mit Frankreich und den empörten Niederländern beweiſen will; und trägt darauf an, Don Carlos mit dem Tode zu beſtrafen. Leonardo nimmt nun das Wort, und mit einem heuchleriſchen und grauſamen Ton klagt er Carlos der Ketzerei und Gottloſigkeit an und fodert den König auf, der göttlichen Gerechtigkeit ſeinen Arm zu leihen. Jetzt ſpricht auch Perez; er vertheidigt ſiegreich ſeinen Freund: er macht leicht bemerkbar, daß alle Anklagen falſch ſind, und läßt keinen Zweifel übrig, der den Prinzen in den Herzen der Zuſchauer verſchwärzen könnte; aber er ſpricht zu dem Könige ſelbſt und zu ſeinen Räthen mit einer beleidigenden Anmaßung, welche Philipp nicht ertragen durfte; man erkennt in Perez Alfieri ſelbſt. Alle dieſe Charaktere ſind mit Schwarz oder Weiß zu ſehr

überladen; der Gegenſatz zwiſchen dem Verbrechen oder der Niederträchtigkeit der Einen und der beherzten Rückſichtloſigkeit des Andern iſt zu grell; und die Scene der Rathsverſammlung macht, obgleich die vier Reden mit großer Beredſamkeit geſchrieben ſind, nicht ganz die Wirkung, die man davon erwarten könnte, wenn die Wahrſcheinlichkeit beſſer beobachtet wäre. Philipp entläßt ſeine Räthe mit dem Befehl, ohne ſeine Gegenwart über ſeinen Sohn zu richten, aber als er allein iſt, ruft er aus, knirſchend vor Wuth über Perez: „Darf ſolch Gemüth ſich bilden, wo ich herrſche! darf es noch leben, wo ich herrſche!“

Carlos erwartet zu Anfang des vierten Acts eine Vertraute der Königin, von der mehrmals im Stücke die Rede iſt, die man aber nie ſieht. Der König, dem ſeine Garden vortreten, erſcheint; es wird Nacht. Als Carlos dieſe Soldaten kommen ſieht, zieht er ſeinen Degen, um ſich zu vertheidigen; er legt ihn ab, ſobald er den König kommen ſieht. Dieſer beſchuldigt ihn, das Schwerdt gegen ihn gezogen zu haben; es erfolgt zwiſchen beiden ein heftiger Wortwechſel, in welchem Carlos ſich jener kränkenden und bittern Sprache bedient, die Alfieri gewöhnlich den Feinden der Tyrannen leiht, und die jene als ſehr gutmüthige Leute zeigen würde, wenn ſie ſie duldeten. Philipp läßt ſeinen Sohn verhaften und befiehlt, ihn in ein finſteres Gefängniß zu ſchleppen. Alfieri erzählt uns, daß in dem erſten Entwurf ſeines Trauerſpiels die Rathsverſammlung im vierten Act war; ſie war damals die Folge dieſes Wortwechſels, und daß Carlos ſein Schwerdt zog, diente ohne Zweifel der Anklage des Vatermordes zum Vorwand. Alfieri hat dieſe Ordnung verändert, damit die Anklage Philipps grundloſer erſcheinen und um ſo mehr Abſcheu erwecken ſollte. Mir ſcheint, daß er übel daran gethan; es entſteht Verwirrung in dem Gange des Stücks aus dieſer zweiten Anklage, die nach der erſten kommt; und wenn Alfieri wollte, daß die Anſchuldigung, welche Philipp in der Rathsver-

ſammlung vorbringt, ganz ungegründet wäre, ſo mußte er dieſes unbeſonnene Ergreifen der Waffen ganz weglaſſen, das nicht natürlich iſt, durch nichts gerechtfertigt wird und keine Folgen hat.

Während man Carlos ins Gefängniß ſchleppt, erſcheint Iſabelle; ſie verwirrt ſich und Philipp vermehrt dieſe Verwirrung durch zweideutige Reden über den Prinzen, die ihr Veranlaſſung geben, ſich vor ſeinen Augen immer mehr bloß zu ſtellen. Ihre Liebe kann der Wahrnehmung des Tyrannen faſt nicht mehr entgehn; ſie ſelbſt fürchtet, daß ſie zu viel davon geſprochen und ſich habe durchſchauen laſſen. Als ſie allein geblieben iſt, tritt Gomez auf, dem König den Ausſpruch der Rathsverſammlung bringend, welcher Carlos zum Tode verurtheilt. Er zeigt der Königin die Sendung an, mit der er beauftragt iſt, er gewinnt ihr Vertrauen, indem er den Prinzen beklagt, er bringt ſie dahin, ihm ganz die Theilnahme zu offenbaren, die ſie an ihm nimmt. Er dagegen enthüllt den ſchrecklichen Charakter Philipps und läßt keinen Zweifel über die Unſchuld des Carlos übrig; er verſpricht endlich der Königin, ſie in ſein Gefängniß zu führen, und ob man gleich anfangs hätte glauben ſollen, Gomez gebe Philipp nur darum vor der Königin preis, um dieſe zum Sprechen zu bringen, ſo wird doch dadurch, daß er ihr Beiſtand verſpricht, bei dem Zuſchauer die Hoffnung erneuert, welche das Intereſſe an dem Stücke erhält.

Der Schauplatz des fünften Acts iſt in dem Gefängniß; Carlos iſt hier allein, den Tod mit Standhaftigkeit erwartend; er zittert nur davor, daß ſein Vater wegen der Liebe Iſabellens einigen Argwohn haben möchte; ſeine Reden, ſeine Blicke haben ihn beunruhigt. Plötzlich tritt Iſabelle ſelbſt in das Gefängniß; ſie kündigt Don Carlos ſeinen nahen Tod an, wenn er nicht fliehen will; aber Gomez hat, wie ſie ſagt, ſeine Flucht vorbereitet, ihm verdankt ſie den Eintritt in dieſen nächtlichen Ort. Jetzt erkennt Carlos den Abgrund, in den ſie mit ihm geſtürzt iſt.

„Wenn dieſer ruchloſe Miniſter eines ruchloſen Königs dir die Wahrheit geſagt,“ ruft er aus, „ſo hat er dich mit der Wahrheit betrogen!“ Er fleht ſie an, zu entfliehen, da es noch Zeit iſt, ihren Ruf zu retten, der grauſamen Rache des Königs jeden Vorwand zu rauben. Aber während ſie widerſteht, kommt Philipp; er drückt ſeine wilde Freude aus, ſie endlich beide in ſeinen Netzen zu haben. Er hat ihre Liebe gekannt von ihrem Anfang; er hat die ihnen ſelbſt unbewußten Fortſchritte derſelben gekannt. Nicht mit dem Herzen iſt er eiferſüchtig, ſondern mit ſeinem beleidigten Stolz, und er läßt es ſich angelegen ſein, dies zu ſagen. Carlos verſucht, Iſabellen zu rechtfertigen, aber ſie verwirft jede Entſchuldigung; ſie wünſcht den Tod, um aus dieſem gräßlichen Pallaſte zu kommen; ſie reizt Philipp durch kränkende Reden, und wiederum legt Alfieri ſeine eignen Gefühle, ſeinen eignen Haß ſeinen Perſonen in den Mund. Gomez kommt zurück und bringt nebſt einem Becher einen mit Perez Blute noch gefärbten Dolch. Philipp läßt beiden Liebenden die Wahl zwiſchen dem Stahl und dem Gift. Carlos wählt den Stahl und durchbohrt ſich; Iſabelle preiſ't ſich glücklich zu ſterben; Philipp, um ſie mehr zu ſtrafen, verurtheilt ſie zu leben; ſie aber entreißt dem Könige ſeinen eignen Dolch und tödtet ſich gleichfalls. Dieſer kleine Taſchenſpielerſtreich ſcheint mir unter der Würde Alfieri's. Man raubt nicht ſo leicht den Königen ihren Dolch, und es lohnte der Mühe nicht, die Handlung ſo richtig zu berechnen, wenn die Kataſtrophe vom Zufall, davon, daß Iſabelle dem Könige zur Rechten und nicht zur Linken ſteht, davon, daß der Dolch deſſelben, wenn er einen trägt, nicht von ſeinem Gürtel oder dem Schooß ſeines Kleides bedeckt iſt, abhängen ſoll.

Das iſt der Philipp Alfieri's, der mit ſo ſchrecklicher Wahrheit die tiefe Verſtellung des ſpaniſchen Monarchen mahlt, der einen finſtern Schleier über ſeine Rathſchläge und ſeine Politik wirft, und ihn bis an das Ende ſeines

Stücks führt, ohne daß er ihn gegen irgend jemand ſeine geheimen Gedanken hat offenbaren laſſen. Wenn wir einmal auf gleiche Weiſe das deutſche Theater abhandeln, werden wir mit dieſem gräßlichen Stücke den Don Carlos Schillers vergleichen können. Der deutſche Dichter hat die Sitten des Volks, die Zeit, die Verhältniſſe weit beſſer dargeſtellt, aber er iſt weit hinter Alfieri zurückgeblieben in dem Charakter Philipps ſelbſt: er hat ihm alles das Grauſenhafte genommen, das zu dem finſtern und unverbrüchlichen Schweigen gehört, womit dieſer Tyrann ſich umgab. Meiſterhaft iſt es von Alfieri, daß er Philipp einen Vertrauten gegeben hat, dem er ſelbſt in dem Augenblick nichts ſagt, wo er ihn in ſeine Geheimniſſe einweiht. Die ſtumme Uebereinſtimmung des Gomez, Bernardo und des Königs im Verbrechen erweckt den tiefſten Schauder, während Schiller ſeinem Philipp einige Offenheit des Herzens gegeben hat, und das ſogar gegen den Marquis von Poſa, deſſen durchaus deutſcher Charakter ſich nie mit dem Charakter des Königs vertragen konnte.

Einundzwanzigſtes Kapitel.

Fortſetzung von Alfieri und ſeiner Schule.

Die Herausgabe der vier erſten Trauerſpiele Alfieri's war vielleicht das gröſste literariſche Ereigniß Italiens im achtzehnten Jahrhundert. Bis dahin betrachtete das Volk, begnügt mit ſeinen langwierigen Liebesintriguen, ſeinen entnervten Dramen, die Geſetze des Theaters als hinlänglich aufgehellt, die Gränzen als da beſtimmt, wo ſeine Tragiker ſtehen geblieben waren; und es ſchrieb die Langeweile, die alle dieſe Vorſtellungen ihm verurſachten, welche man ſah und nicht weiter hörte, mehr dem Mangel am Talent der Dichter als dem falſchen Begriff zu, den ſie ſich von dem Trauerſpiel machten. Die Erſcheinung von vier Meiſterſtücken in einem ſo neuen, ſo großen, ſo ſtrengen Charakter, führte plötzlich alle Geiſter auf das Studium des Weſens der Kunſt ſelbſt zurück. Alfieri ſtrebte, das ſchmähliche Joch zu zerbrechen, unter welches der Gedanke in Italien gebeugt war; alle, deren erhabner Geiſt vor der Demüthigung ihres Vaterlandes zurückſchauderte, fühlten ſich durch eine edle Sympathie mit ihm verbunden, und die Neigung für die hohe Tragödie ward eins mit der Neigung für Ruhm und Freiheit. Das Theater, das ſo lange eine Schule für Liebesintriguen, Hinſchmachten, Weichlichkeit und knechtiſche Gefühle geweſen war, wurde im

Gegentheil von den tugendhafteſten Italienern als der einzige Brennpunkt angeſehn, woher ihre Landsleute Gluth des Herzens, Ehrgefühl und Achtung für öffentliche Tugenden wiedererlangen könnten. Die Kritiker wagten fortan mit edelm Stolz die Augen auf das Theater der andern Nationen zu wenden, deren Ueberlegenheit ſie ſo lange gedemüthigt hatte. Getheilt in der Meinung über die Geſetze und das Weſen des Drama's, ſah man alle ſich vereinigen, um der Erhabenheit, dem Adel, der Kraft der Empfindungen Alfieri's Beifall zu geben; und die Meinungen, die bisher am ſorgfältigſten aus Italien verbannt geweſen, brachen allenthalben hervor wie eine lange verhaltene Volksſtimme. Selbſt unter dem engern Geſichtpunkt der Kritik konnte man erſtaunen über die Tiefe, über die Mannichfaltigkeit der Kenntniſſe, die damals Männer offenbarten, deren Talente bis dahin unbekannt waren, und deren Einfluß auf den Volksgeiſt ein nichts geweſen wäre, wenn nicht ein großer Mann ihnen die Bahn gebrochen hätte. So findet man in einem Brief von Riniero di Calſabigi an den Grafen Alfieri eine Kenntniß des Theaters der Alten, der Franzoſen, der Engländer, und der jedem eigenthümlichen Fehler, wie man ſie von einem Neapolitaner nicht erwartet hätte.

Dieſe Kritiker hatten auf Alfieri ſelbſt einen Einfluß, der ſich im Verfolg ſeiner Arbeit fühlbar machte. Die vier Trauerſpiele, die er zuerſt herausgegeben hatte, waren nur ein geringer Theil von denen, die er ſchon im Pulte hatte. Zu drei verſchiednen Zeitpunkten unterwarf er nach und nach ſeine Trauerſpiele dem Urtheil des Publicums; und da er in der Zwiſchenzeit von der einen bis zur andern dieſer Bekanntmachungen den allgemeinen Eindruck beobachtete, ſeine Stücke ſelbſt mit einigen Freunden aufführte und allen Mitteln nachforſchte, um der theatraliſchen Darſtellung nachzuhelfen, die er in Italien nie auf eine befriedigende Weiſe erlangen konnte: ſo änderte er ſtufenweiſe ſeine Manier und brachte ſeine Stücke durch neue Verbeſſe-

rungen dem Volksgeſchmack näher: ſie bilden ſo drei Klaſſen, nach der Zeit ihrer Erſcheinung, welche durch die Modificationen, die das Syſtem des Verfaſſers erlitten hat, hinlänglich bezeichnet ſind.

Zu gleicher Zeit mit Philipp erſchienen im J. 1783 Polynices oder die feindlichen Brüder; Antigone, welche die Fortſetzung davon iſt, und Virginia. Dieſe drei Stücke, die von Schönheiten des erſten Ranges ſtrahlen, haben unter ſich und mit Philipp Aehnlichkeit in der Härte der Schreibart, die noch viele Spuren ihrer urſprünglichen Rauhigkeit an ſich trägt, ungeachtet der Sorgfalt, welche der Verfaſſer angewendet hat, ſie in den folgenden Ausgaben zu verbeſſern. Sie gleichen ſich auch durch ein hartnäckigeres Beharren in dem Syſtem, das Alfieri angenommen hatte, durch etwas Steiferes in der Ausführung, etwas Herberes in den Geſinnungen, etwas Nackteres in Anſehung der Handlung und Poeſie. In dem letzten dieſer Stücke hat Alfieri's Anhänglichkeit an den Geſetzen der Einheit ihn zu einem ſeltſamen Irrthum verleitet. Er läßt Virginien von ihrem Vater getödtet werden; dieſer Anblick bringt das Volk in Aufruhr und macht zu gleicher Zeit den Appius Claudius wüthend: man ruft zu den Waffen; das Volk wiederholt: „Appius iſt ein Tyrann, er ſterbe!“ Aber Alfieri meint, daß, da ſein Stück Virginia betitelt iſt, es mit dem Tode ſeiner Hauptperſon geendigt ſei und läßt den Vorhang über die Römer und die Lictoren in dem Augenblick des Handgemenges fallen, ohne daß man weiß, wie der Ausgang ſein, und wer ſiegen werde, ob Appius oder das Volk. Irgend eine Handlung am Ende des Stücks abgebrochen laſſen, heißt die Einheit gröblich verletzen, denn man macht Allen fühlbar, daß dieſe Handlung nicht in die Einheit gehörte. Ueberdies iſt die Strenge, womit er den Vorhang beim zehnten Verſe nach Virginiens Tode fallen läßt, um ſo übler angebracht, als Appius faſt eben ſo ſehr wie ſie Hauptperſon iſt und

ſeine Gefahr wie ſein Fall, der Virginiens Rache vollendet und ihren Tod ſühnt, die weſentliche Handlung des Gedichts vollſtändig machen.

Unter den Trauerſpielen aus der zweiten Periode Alfieri's wollen wir ſeinen Agamemnon wählen, um einen Begriff zu geben von einem griechiſchen Stück aus vier Perſonen, deſſen Inhalt nicht politiſch iſt. Die Scene, im Pallaſt von Argos, wird mit einem ſchönen Monolog des Aegiſth eröffnet: er glaubt ſich von dem Schatten des Thyeſt verfolgt, der von ihm Rache fodert; er verſpricht ſie ihm; gezeugt in der Schmach und aus einer ehrloſen Blutſchande, fühlt er ſich durch ſein Schickſal beſtimmt zum Verbrechen; von Stunde zu Stunde erwartet er die Rückkunft des Siegers von Troja; er gelobt dem Schatten ſeines Vaters, ihn mit den Seinigen zu opfern. Klytemnäſtra kommt zu ihm; ſie will ihn aus den finſtern Gedanken reißen, die ſich auf ſeinem Geſicht mahlen. Aegiſth ſpricht mit ihr nur von ſeiner nahen Abreiſe, von der Nothwendigkeit ſich dem Anblick des Atriden, dem Feinde ſeines Blutes, zu entziehn. Er will weder ſeinen Zorn noch ſeine Verachtung ertragen, und fühlt, daß er von einem oder dem andern das Ziel ſein würde. So verletzt er in Klytemnäſtra den Stolz, womit eine Geliebte auf ihren Geliebten ſieht, um nachher die Erbitterung dieſes wahnſinnigen Weibes gegen Agamemnon anzuregen und zu richten. Klytemnäſtra will fortan in dem König der Könige nur den Mörder der Iphigenia erblicken; ſie erinnert mit Bitterkeit an dieſe ſchreckliche Opferung, und betheuert, daß ſeit dem Tage der Name eines ſolchen Vaters ſie mit Schaudern erfülle. Alle ihre Zuneigung hat ſich auf Aegiſth und ihre Kinder zuſammengedrängt; ſie gefällt ſich in der Vorſtellung, daß Aegiſth ein zärtlicherer Vater für Elektra und Oreſt ſein würde als Agamemnon. Elektra nähert ſich indeß, und um mit ihr zu ſprechen entfernt Klytemnäſtra den Aegiſth.

Elektra erzählt die verſchiednen Gerüchte, die ſich über

die Flotte der Griechen in Argos verbreiten; die einen verſichern, daß widrige Winde ſie bis zu den Mündungen des Bosporus zurückgeworfen, andre, daß ſie an den Klippen Schiffbruch gelitten, noch andre glauben ihre Segel an der Küſte geſehn zu haben. Klyſtemnäſtra fragt mit bitterm Hohn, ob die Götter das Opfer eines zweiten ihrer Kinder für Agamemnons Rückkehr foderten, wie ſie eins für ſeine Abfahrt begehrt. Die Rolle Elektra's iſt durchaus bewundernswürdig; alle ihre Reden athmen Zärtlichkeit, Hochachtung und Hingebung gegen ihren Vater; auch Zärtlichkeit und ein tiefes Mitleid mit der Verirrung ihrer Mutter. Sie deutet ihr mit Schonung, aber auch mit Schmerz an, daß ſie die Urſach ihrer neuen Abgeneigtheit gegen Agamemnon kennt, und daß der Hof und das Volk ſie mit ihr wahrgenommen haben.

O geliebte Mutter,
Was thuſt du? Nein, nicht glaub' ich, daß dein Herz
Ein glühend Feu'r entzündet; eine Regung,
Gemiſcht mit Mitleid, das die Jugend einflößt,
Wenn ſie unglücklich iſt, das ſind die Hamen,
Davon du, unverſehn, gefangen worden.
Noch haſt du über dich nicht ſtrenge Rechnung
Dir abgefodert; ſeiner ſelbſt bewußt,
Bezweifelte dein Herz nicht ſeine Tugend;
Vielleicht hat es nicht Grund, vielleicht verletzteſt
Du kaum, die Ehre nicht, den Ruf der Ehre,
Und Zeit iſts, daß ein leiſer Wink von dir
Sie herrlich wieder herſtellt. Bei dem Schatten
Der heilgen, theuern, hingegebnen Tochter,
Bei deiner Liebe gegen mich auch, deren
Ich heut nicht unwerth bin; was mehr? beim Leben
Oreſt's fleh' ich dich an, o Mutter, ziehe
Zurück den Fuß, zurück vom grauſen Abgrund.
Weit möge ſich Aegiſth von uns entfernen.
Dem Läſtern ſetz' ein Ziel; beweine mit uns
Das Schickſal des Atriden; komm zum Tempel,
Die Götter anzuflehn für ſeine Rückkehr. *)

---

*) O amata madre,
Che fai? Non credo io, no, che ardente fiamma

Klytemnäſtra iſt erſchüttert; ſie weint, ſie klagt ſich an, ſie klagt auch das Blut der Leda an, das in ihren Adern rollt, und der Strahl von Wahrheit, der vor ihren Augen hinzuckt, läßt ſie erzittern, ohne ſie zu beſtimmen.

Bei der Eröffnung des zweiten Acts ſtreiten Aegiſth und Klytemnäſtra darüber, was ſie thun ſollen. Schon hat man die Schiffe Agamemnons in den Hafen einlaufen ſehn; er landet, er nähert ſich dem Pallaſt und Aegiſth ſpricht von Entfliehen; aber Klytemnäſtra will in der Raſerei der Liebe keinen Rath hören, an keine Gefahr glauben. Wenn die Klugheit ihr rathen müſſe, ihren Geliebten zu entfernen, ſo wolle ſie lieber, ſagt ſie, dem Beiſpiel der Helena folgen, und mit ihm entfliehn. Aegiſth, der ihr anliegt, ihn abreiſen zu laſſen, ſucht im Gegentheil durch dieſe Beſorgniß ihre Liebe und Eiferſucht neu zu entzünden; er will

Il cor ti avvampi; involontario affetto
Misto a pietà, che giovinezza inspira,
Quando infelice ell' è, son qnesti gli ami,
A cui, senza avvedertene, sei presa.
Di te, finor, chiesto non hai severa
Ragione a te; di sua virtù non cadde
Sospetto in cor conscio a se stesso; e forse
Loco non ha: forse offendesti a pena
Non il tuo onor, ma, del tuo onor la fama;
E in tempo sei, ch' ogni tuo lieve cenno
Sublime amenda esser ne può. Per l'ombra
Sacra, a te cara, della uccisa figlia;
Per quell' amor, che a me portasti, ond' io
Oggi indegna non son; che più? Ten priego
Per la vita d'Oreste; o madre, arrètra,
Arrètra il piè dal precipizio orrendo.
Lunge da noi codesto Egisto vada.
Fa che di te si taccia: in un con noi
Piangi d' Atride i casi: ai templi vieni
Il suo ritorno ad implorar dai numi.

zurückgehalten ſein; ſie bittet ihn um einen Tag, um einen einzigen Tag; ſie fodert ihm einen Eid ab, daß er die Mauern von Argos nicht vor Sonnenaufgang verlaſſen wolle; ſie erhält ihn, und Elektra erſcheint, um ihre Mutter anzutreiben, dem Könige entgegenzueilen. Statt ihrer Tochter zu antworten, mahnt Klytemnäſtra den Aegiſth, ſeines Eides eingedenk zu ſein; und dieſe Mahnung, welche ſie noch am Schluſſe der Scene wiederholt, nachdem Elektra ihre Abneigung gegen Aegiſth und die Furcht, welche ſein Verweilen ihr einflößt, geäußert hat, dieſe Mahnung ſchildert ganz die Verirrung der Klytemnäſtra und flößt dem Zuſchauer Furcht ein. Aegiſth, der allein bleibt, iſt entzückt, daß endlich ſeine Schlachtopfer in ſein Netz gefallen ſind; er gelobt aufs neue dem Schatten des Thyeſt, an Agamemnon und ſeinen Kindern das verruchte Mahl des Atreus zu rächen; er entfernt ſich ſodann, da er den König ſich nähern ſieht, der mit den Kriegern, dem Volke, Elektra und Klytemnäſtra auftritt.

Alfieri hat den Agamemnon die ganze zärtliche Geſinnung eines guten Königs, der zu ſeinen Völkern zurückkehrt, eines guten Bürgers, der wieder in ſeine Heimath kommt, eines guten Vaters, der ſeine Familie wiederfindet, ausdrücken zu laſſen gewußt. Er ruft aus:

So ſeh' ich endlich wieder meines Argos
Erſehnte Mauern, tret' auf theuern Boden,
Den ich als Kind betrat; ſo viel' ich um mich
Erblicke, ſind mir Freunde; Tochter, Gattin,
Mein treues Volk, und ihr, des Hauſes Götter,
Die anzubeten ich doch endlich kehre.
Was bleibt mir noch, was ziemt mir noch zu wünſchen,
Was noch zu hoffen? O wie lang und ſchwer
Wird ein Jahrzehnd verlebt in fremdem Lande,
Dem fern, was man ſo liebt! Wie iſt es ſüß,
Heimkehren nach ſo vielerlei Beſchwerden
Des blut'gen Krieges! Bei den Seinen ſein,
Iſt alles Friedens wahrer Port! Doch bin ichs

Allein, der hier ſich freut? Gemahlin, Tochter,
Ihr ſteht verſtummend, ungewiß zur Erde
Gewandt den unruhvollen Blick? O Himmel!
Iſt eure Freude nicht der meinen gleich,
Da ihr zurück in meine Arme kehrt? *)

Klytemnäſtra iſt wirklich beſtürzt, und Elektra wird es für ſie; indeß ermannt ſie ſich durch den Ton ihrer Stimme ſelbſt, und ihre Antwort wird immer gefühlvoller, je länger ſie ſpricht. Agamemnon gedenkt ſelbſt des Unglücks, das ihn ſeiner andern Tochter beraubt hat; er gedenkt deſſelben als eines Gebots des Himmels, dem ſein Vaterherz ſich noch nicht gefügt hat. Oft, ſagt er,

Den Helm geſchloſſen, weint' ich ins geheim;
Doch nur der Vater wußt' es. **)

---

*) Riveggo al ſin le sospirate mura
D' Argo mio: quel ch' io premo, è il suolo amato,
Che nascendo calcai: quanti al mio ſianco
Veggo, amici mi son; ſiglia, consorte,
Popol mio ſido, e voi Penati Dei,
Cui ſinalmente ad adorar pur torno.
Che più bramar, che più sperare omai
Mi rista, o lice? Oh come lunghi, e gravi
Son due lustri vissuti in ſtrana terra,
Lungi da quanto s' ama! Oh quanto è dolce
Ripatriar, dopo gli affanni tanti
Di sanguinosa guerra! Oh vero porto
Di tutta pace, esser tra' suoi! — Ma, il solo
Son io, che goda quì? Consorte, ſiglia,
Voi taciturne state, a terra incerto
Fissando il guardo irrequieto? O cielo!
Pari alla gioia mia non è la vostra,
Nel ritornar fra le mie braccia?

**) Io spesso,
Chiuso nell' elmo, in silenzio piangeva,
Ma nol sapea che il padre.

Er erkundigt ſich nach Oreſt; er ſehnt ſich, ihn zu umarmen; er fragt, ob er ſchon die Bahn der Tugend betreten habe; ob bei dem Namen des Ruhms, ob beim Schimmer des Schwerdtes eine edle und ungeduldige Gluth in ſeinen Augen flamme.

Zu Anfang des dritten Acts tritt wieder Agamemnon mit Elektra auf; er befragt ſie nach der ſeltſamen Veränderung, die er an Klytemnäſtra wahrnimmt; er iſt weniger noch über ihr erſtes Schweigen verwundert, als über die gezwungnen, erkünſtelten Reden, die darauf gefolgt ſind. Elektra, welche dieſe Veränderung zugeben muß, ſchreibt ſie der Opferung der Iphigenia zu und giebt ſo dem Agamemnon Gelegenheit, ſich in den Augen der Zuſchauer von all dem Gehäßigen zu reinigen, das dieſes Opfer an ihm gelaſſen haben konnte. Er fragt ſodann, woher es komme, daß der Sohn Thyeſts in Argos ſei; er wundert ſich, davon erſt bei ſeiner Ankunft erfahren zu haben, und findet ſogar, daß jeder ſeinen Namen nur mit Widerwillen ausſpricht. Elektra antwortet, daß Aegiſth unglücklich ſei, aber daß Agamemnon beſſer als ſie beurtheilen werde, ob er Mitleid verdiene. Aegiſth wird wirklich vor ihn gebracht; er erzählt, daß der Haß und die Eiferſucht ſeiner Brüder ihn aus ſeinem Vaterlande vertrieben; er ſtellt ſich als einen Verbannten, als einen Hülfeflehenden dar; er ſchmeichelt dem Agamemnon, um ihn ſich geneigt zu machen; er iſt demüthig ohne Niedrigkeit, er iſt falſch, ohne Widerwillen zu erregen. Agamemnon erinnert ihn an den väterlichen Haß, der ihn eher an jedem andern Orte als in dem Pallaſt der Atreus eine Freiſtätte ſuchen laſſen ſollte. Er ſagt zu ihm:

Mir, Aegiſth,
Warſt du und biſt du unbekannt bis jetzt.
Nicht Haß noch Liebe heg' ich dir; und doch,
Ob ich den grauſen Haß vergeſſen möchte;
Ohn' in der Bruſt, ich weiß nicht was zu fühlen,

Vermag ich nicht zu ſehn, ja nur die Stimme
Zu hören von dem Sohne des Thyeſtes. *)

Weil jedoch Aegiſth ſeinen Schutz anfleht, verſpricht er ihm, ſich zu ſeinen Gunſten bei den Griechen zu verwenden; aber er befiehlt ihm, Argos vor dem nächſten Morgen zu verlaſſen. Klytemnäſtra tritt auf, als Aegiſth ſich entfernt hat: ſie iſt beſtürzt, ſie fürchtet, bei ihrem Gemal verrathen worden zu ſein, ſie weiſet die Zuredungen ihrer Tochter und die Hoffnung, die Elektra in ihr erwecken will, daß ſie auf den Pfad der Pflicht zurückkehren werde, von ſich. Sie entfernt ſich, um ſich ihren finſtern Gedanken allein zu überlaſſen.

Klytemnäſtra und Aegiſth eröffnen den vierten Act; Aegiſth nimmt Abſchied von der Königin, die ſich der ganzen Verirrung der Liebe hingiebt. Dieſe in ihren Folgen ſo fürchterliche Scene iſt mit bewundernswürdiger Kunſt durchgeführt; Aegiſth, der unterwürfig, zärtlich und verzweiflungsvoll erſcheint, flößt Gift in das Herz ſeiner Geliebten; ſie will der Schmach und den Gefahren trotzen; ſie will ihm folgen und mit ihm entfliehn; er aber zeigt ihr die Nichtigkeit aller ihrer Plane, eines nach dem andern, die Unmöglichkeit, irgend einen davon auszuführen. Er ſchildert ſich als von Gefahren umgeben, ſie ſelbſt ſich als verloren; aber er weigert ſich lange, ihr irgend einen Ausweg zu zeigen. Endlich ſagt er:

Uns bleibt vielleicht ein anderer Entſchluß,
Unwerth —

---

*) Egisto, a me tu fosti
E sei finora ignoto, per te stesso:
Io non t' odio, nè t' amo; eppur, bench' io
Voglia in disparte por gl' odi nefandi,
Senza provar non so qual moto in petto,
No mirar non poss' io, nè udir la voce,
La voce pur del figlio di Tieste.

Klyt. Der iſt?
Aegiſth. Grauſam.
Klyt. Doch ſicher?
Aegiſth. Sicher.
Nur zu ſehr! . .
Klyt. Und du birgſt ihn?
Aegiſth. Und du fragſt ihn? *)

Klytemnäſtra zögert noch, ſie ſchwankt, ſie gedenkt aller ihrer angeblichen Gründe des Haſſes gegen Agamemnon, aller ihrer Gefahren und aller Gefahren ihrer Geliebten; und noch fragt ſie: „was bleibt mir übrig?" — „Nichts," antwortet Aegiſth. Aber indem er dieſes Wort ausſpricht, ſtrömt aus ſeinen Augen eine dunkle Gluth, die ſeiner Geliebten fühlbar macht, daß er das Blut des Atriden begehre. Klytemnäſtra ermuthigt ſich bebend zu dem Verbrechen, und Aegiſth benutzt dieſen Augenblick, um ihr anzuzeigen, daß Agamemnon die Kaſſandra bei ſich habe; daß dieſe Gefangne ſeine Beiſchläferin ſei und daß er ihr bald öffentlich ſeine Gemahlin aufopfern werde. Elektra's Erſcheinen nöthigt die verbrecheriſchen Liebenden ſich zu entfernen; ſie hat jedoch mit Schrecken die Verwirrung ihrer Mutter wahrgenommen; ſie ahnet die Verbrechen Aegiſths; ſie fleht Agamemnon an, ihn, ohne länger zu zögern, zur Abreiſe zu nöthigen. Agamemnon ſchreibt ihr Entſetzen dem erblichen Haſſe zwiſchen dem Blute des Atreus und dem Blute des Thyeſtes zu; er würde glauben, ſeiner

---

*) *Egist.* Altro partito forse or ne rimane . . .
Ma indegno . . .
Clit. Ed è?
Egist. Crudo.
Clit. Ma certo?
Egist. Ah! certo.
Pur troppo! . . .
Clit. E a me tu il celi?
Egist. E a me tu il chiedi?

Groſsmuth etwas zu vergeben, wenn er die Verbannung des Unglücklichen übereilte; er zieht indeſs Klytemnäſtra zu Rathe, und dieſe fühlt bei dem bloſsen Namen des Aegiſth die äuſserſte Verwirrung; er fragt ſie darauf nach der Urſach ihrer Zurückhaltung; er will mit ihr den Tod Iphigeniens beweinen; er zerſtreut allen ihren Argwohn wegen Kaſſandra, aber vergebens.

Zu Anfang des fünften Acts erſcheint Klytemnäſtra allein, einen Dolch in der Hand; ſie hat ſich durch einen Eid verbunden, das Blut ihres Gemals zu vergieſsen; ſie ſchreitet zum Verbrechen; aber alle Gewiſſensbiſſe erwachen, ſobald Aegiſth ſich von ihr entfernt; ſie entſetzt ſich vor ihrem Unternehmen, ſie wirft ihren Dolch fort, aber Aegiſth erſcheint: er weckt aufs neue ihre ganze Wuth; er ſagt ihr, daſs Agamemnon ihre Liebe kenne, daſs ſie beide mit einander morgen vor dem furchtbaren Richter erſcheinen ſollen, daſs Tod und Schmach ihnen zu Theil werde, wenn der Atride am Leben bleibe; er drängt ſie, er reiſst ſie fort, er bewaffnet ſie mit einem fürchterlichern Dolche, als derjenige war, der zum Opfer der Söhne des Thyeſtes diente; er ſtöſst ſie in das Gemach ihres Gatten und ruft den Schatten des Thyeſt an, dieſer hölliſchen Rache ſich zu freun, die er durch des Atriden Gemalin ſelbſt habe vollziehn laſſen. Während dieſer ſchauderhaften Anrufung hört man das Geſtöhn Agamemnons, welcher verſcheidet, indem er ſeine Gattin erkennt. Klytemnäſtra tritt voll Entſetzen wieder auf die Bühne; Aegiſth beſchäftigt ſich nicht mehr mit ihr, während der Pallaſt von ſchrecklichen Wehklagen wiederhallt. Er fühlt, daſs es Zeit ſei, fortan ſich zu zeigen, wie er iſt, die Frucht ſeiner langen Verſtellung zu erndten, Oreſt umkommen zu laſſen und den Thron der Atriden zu beſteigen. Elektra eilt herbei, Aegiſth des Verbrechens beſchuldigend; aber ſie ſieht ihre Mutter noch bewaffnet mit dem blutigen Dolch; ſie erkennt mit Entſetzen den wahren Mörder und nimmt den Dolch, ihn für Oreſt aufzubewah-

ren, deſſen Leben ſie in Sicherheit gebracht hat. Klytemnäſtra hat die ſchreckliche Wahrheit geſehn; ſie hat geſehn, daß Aegiſth für ſeinen Haß, nicht für ſeine Liebe gehandelt, und ſie eilt ihm nach, um die Rettung ihres Sohns zu verſuchen.

Der Agamemnon wurde von Alfieri zu Ende des Jahres 1783 herausgegeben mit fünf andern Trauerſpielen, Oreſt, Roſamunde, Octavia, Timoleon und Merope. Der Oreſt iſt die weitere Geſchichte des Agamemnon, nach einem Zeitraum von zehn Jahren, aber in der Nacht, in welcher der Mord des Königs der Könige jährig wird. Die Situation bei Eröffnung der Scene iſt gewaltſamer, der Haß ſchrecklicher unter tugendhaften Perſonen, und Alfieri glaubte, hier einen ſeinem Talent angemeſſenern Stoff zu haben; der Erfolg iſt ganz der entgegengeſetzte geweſen: um zu rühren, muß er ſeiner natürlichen Bitterkeit etwas Süßes beimiſchen; da er, wenn er ſich ihr überläßt, die Zuſchauer durch eine ununterbrochne Wuth ermüdet. Elektra, Aegiſth, Klytemnäſtra, Oreſt ſcheinen immer bereit, ſich zu zerfleiſchen. Der Grimm des Letztern iſt ſo anhaltend, ſo der Tollheit ähnlich, daß man begreift, wie er im letzten Act ſeine Mutter ermordet, ohne ſie zu kennen; aber dieſer Grimm iſt zu eintönig, um anzuziehn. Roſamunde, dieſe Königin der Longobarden, die ihren Gemal Alboin ermordete, um ihren Vater Cunimund zu rächen, hat Alfieri den Stoff zu einem Trauerſpiel geliefert. Ihm gefiel es am meiſten; in den Augen des Publicums hatte es gerade den mindeſten Erfolg. Zwei ſtets von Rachefurien beſeelte Frauen, Roſamunde als Wittwe, und Romilde, Alboins Tochter aus einer erſten Ehe, beginnen mit der erſten Scene einen Kampf des Haſſes und der Kränkung der dem Zuſchauer widrig wird. Dieſer Kampf ſetzt ſich zwiſchen allen ſpielenden Perſonen fort; Ilmichilde und Hildovald ſchmähen ſich um die Wette und ſchmähen Roſamunden, die ihnen und Romilden Gleiches

zurückgiebt. Die Wahrſcheinlichkeit iſt nicht minder als die Steigerung der Leidenſchaften und die theatraliſche Wirkung für dieſe allgemeine Wuth aufgeopfert. Der Gegenſtand iſt nicht das erſte Verbrechen Roſamundens; er iſt durchaus von des Verfaſſers Erfindung, und dieſe Erfindung iſt nicht glücklich geweſen, denn der Knoten iſt nicht natürlich und die Entwicklung völlig romanhaft. Die beiden Trauerſpiele Octavia und Timoleon ſcheinen mir beide fehlerhaft wegen der Uebertreibung. Im erſtern ſind die Verbrechen, im zweiten die gigantiſchen Tugenden übertrieben. Weder die äußerſten Raſereien Nero's, noch der Brudermord Timoleons, welcher Corinth die Freiheit wiedergiebt, ſcheinen mir ſonderlich für das Theater geeignete Gegenſtände. Merope iſt das letzte Stück dieſer zweiten Lieferung, und vielleicht das beſte; ſie iſt mit lebhaftem Intereſſe und großer Wahrheit der Empfindung durchgeführt. Sie iſt nach den beiden Meropen von Maffei und Voltaire bemerkenswerth als völlig neu in der Erfindung. Indeß würde doch die Uebereinſtimmung des Gegenſtandes einer Zergliederung vielleicht das Intereſſe nehmen; wer dieſe drei Stücke vergleichen will, muß ſie ganz leſen.

Unter den Trauerſpielen, die in der dritten Ausgabe zum erſtenmal erſchienen, will ich den Saul wählen, um davon einen umſtändlichen Auszug zu geben; es gehört zu denen, die der Verfaſſer am meiſten liebte, zugleich zu denen, die auf dem Theater den dauerndſten Beifall gefunden haben. Die von allem entblößte und ſtrenge Weiſe Alfieri's paßte zu der patriarchaliſchen Einfachheit der Zeit, welche er darſtellen wollte. Man verlangt nicht, daß der König Iſraël's von einem zahlreichen Hofe umgeben ſei, daß er weniger durch ſich ſelbſt und mehr durch ſeine Miniſter handle: man vergißt nicht, daß er noch ein Hirt iſt. Auf der andern Seite hat ſich zuweilen die Pracht des morgenländiſchen Ausdrucks in Alfieri's Schreibart gemiſcht, und

dies iſt das erſte von ſeinen Trauerſpielen, deſſen Sprache durchgängig poetiſch iſt.

Mit dem erſten Schimmer des Tages erſcheint David, in der Kleidung eines gewöhnlichen Kriegers, allein zu Gelbon zwiſchen den Lagern der Hebräer und Philiſter. Gott geleitet ihn; Gott hat ihn den Verfolgungen und der Wuth Sauls entzogen; Gott führt ihn in ſein Lager zurück, damit er hier neue Proben ſeines Gehorſams und ſeiner Tapferkeit gebe. Jonathan tritt aus des Königs Zelten, um zu beten; er findet ſeinen Freund, er erkennt ihn an ſeiner edeln Kühnheit; er erzählt ihm, wie Saul, ſein Vater, von Zeit zu Zeit von einem grauſamen Geiſte gepeinigt wird, und wie ſein Feldherr Abner dieſe Abweſenheit benutzt, um ſeiner Eiferſucht alle diejenigen aufzuopfern, deren Verdienſt ihm Beſorgniß erregt. Er zeigt ihm an, daß Michol, Jonathan's Schweſter, David's Gattin, im Lager bei ſeinem Vater Saul ſei; daß ſie ſeiner pflege in ſeinen Leiden, daß ſie ihn tröſte, und dagegen von ihm begehre, daß er ſie auch tröſte und ihr ihren David wiedergebe. Er redet zu David mit einer Miſchung von Hochachtung und Liebe und betrachtet ihn zu gleicher Zeit als den Freund ſeines Herzens und den Geſandten, den Liebling Gottes. Auch der Charakter Davids entfaltet ſich auf eine höchſt edle Weiſe; zärtlich, rechtſchaffen, treu, ſetzt er Gott über alle ſeine Neigungen, aber ſein Enthuſiasmus, wie ſchwärmeriſch er ſein mag, hat nicht die irdiſchen Gedanken in ihm erſtickt. Jonathan kündigt ihm an, daß Michol nicht ſäumen werde, aus den Zelten zu kommen, um das Morgengebet mit ihm zu verrichten. Als ſie ſich nähert, veranlaßt er David, ſich zu verbergen, um Zeit zu gewinnen, ſie auf die Ankunft ihres Gemals vorzubereiten. Michol iſt eine zärtliche und duldende Frau; ſie hat keinen andern Gedanken als David; ſie fühlt keinen andern Schmerz als um ihn; ſie begehrt nichts als ihn. Wie Jonathan ſie auf Davids Rückkunft vorbereitet hat, ſtürzt dieſer ſelbſt ſich ihr in die Arme.

Alle drei ſind der Meinung, daß David ſich Saul vor der Schlacht zeigen ſolle, die der König im Begriff iſt den Philiſtern zu liefern, daß Michol und Jonathan verſuchen wollen, ihn für dieſen Anblick vorzubereiten, und daß David ihre Weiſung in einer nahen Höhle erwarten ſoll.

Saul und Abner eröffnen den zweiten Act; Saul iſt in einem Zuſtand von Muthloſigkeit über das Leben, das Alter, den Beiſtand Gottes, der ihm entzogen worden, über die Macht ſeiner Feinde, welcher tief rührt, wie die Sprache einer edeln aber gefallnen Natur. Abner ſchiebt alle Unglücksfälle ſeines Königs auf David. Saul antwortet:

Ach nein, aus einer unheilvollern Quelle
Kommt all mein Mißgeſchick! . . . Wie? Mir verbergen
Wollteſt du meines Zuſtands Graun? Ach, wär' ich
Nicht Vater, wie ich nur zu ſehr es bin!
Von theuren Kindern . . . würd' ich Sieg und Reich
Und Leben jetzt begehren? Schnelles Schritts
Hätt' ich mich in des Feindes Speere ſchon
Geſtürzt vorlängſt, hätt' ich alſo geendet
Das fürchterliche Leben, das ich lebe.
Wie viele Jahre ſind's, daß man kein Lächeln
Auf meiner Wange ſahe? Meine Kinder,
Die doch ſo lieb mir ſind, erzürnen mich
Die meiſte Zeit, wenn ſie mir ſchmeicheln. . . Stets
Rauh, ungeduldig, finſter, zornig,
Groll' ich mir ſelbſt und andern immerfort;
Im Frieden will ich Krieg, im Kriege Frieden;
Aus jedem Kelch trink' ich verborgnes Gift,
Seh' einen Feind in jedem Freund; die weichen
Aſſyr'chen Teppiche ſind meiner Seite
Dornvoll Geſträuch, der kurze Schlaf Beklemmung,
Die Träume Qual. Was mehr? Wer glaubt es? Schrecken
Macht mir die Kriegstrommete, tiefen Schrecken
Macht die Trommete Saul; erkenne jetzt,
Ob ſeiner Herrlichkeit beraubt iſt worden
Das Haus des Saul, ob Gott noch mit mir iſt. *)

---

*) Ah! no; deriva ogni sventura mia
Da più terribil fonte! . . . E che? Celarmi

Wie Saul ſich in dieſer Rede ſchildert, ſo zeigt er ſich das ganze Stück hindurch: er giebt ſich mit Ungeſtüm ganz entgegengeſetzten Leidenſchaften hin; das letzte Wort, das er hört, weckt einen neuen Sturm in ſeiner Seele; er hält leicht ſeinen Ruhm für verletzt, ſeine Macht für herabgewürdigt; er droht, er ſtraft, und ſeine eigne Wuth ſcheint ihm aufs neue eine Strafe Gottes, der er unterliegt. Abner ſchreibt ſeine Heftigkeit und ſeine Unvernunft der abergläubiſchen Furcht zu, welche Samuel und die Propheten von Rama erregt, und Davids Enthuſiasmus genährt haben. Jonathan und Michol, welche dazukommen, muntern ihn dagegen auf, ſeine Macht und ſeinen Ruhm auf die Rückkehr Davids zu bauen; ſie kündigen ihn an als den Geſandten Gottes, als das Unterpfand des

---

L' orror vorresti del mio stato? Ah s'io
Padre non fossi, come il son, pur troppo!
Di cari figli . . . or la vittoria e il regno,
E la vita vorrei? Precipitoso
Già mi sarei fra gl' inimici ferri
Scagliato io, da gran tempo; avrei già tronca
Così la vita orribile ch' io vivo.
Quanti anni or son, che sul mio labro il riso
Non fu visto spuntare? I figli miei,
Ch' amo pur tanto, le più volte all' ira
Muovonmi il cor, se mi accarezzan. . . . Fero,
Impaziente, torbido, adirato
Sempre; a me stesso incresco ognora e altrui;
Bramo in pace far guerra, in guerra pace:
Entro ogni nappo ascoso tosco io bevo;
Scorgo un nemico in ogni amico; i molli
Tappeti assiri, ispidi dumi al fianco
Mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
Terror. Che più? Chi 'l crederia? Spavento
M' è la tromba di guerra; alto spavento
È la tromba a Saul; vedi se è fatta
Vedova omai di suo splendor la casa
Di Saul; vedi se omai Dio sta meco.

himmliſchen Schutzes, und wie Sauls Erwartung ſchon erregt iſt, wirft ſich ihm David zu Füßen; er beſänftigt durch ſeine Unterwürfigkeit die erſte Wuth, welche ſein Anblick erweckt hatte; er weiſ't die Anklagen Abner's zurück; er zeigt, daß weit entfernt, dem Könige hinterliſtig nachzuſtellen, er im Gegentheil ſein Leben in Händen gehabt habe in der Höhle von Engadda, wo er während ſeines Schlafs ihm einen Zipfel von dem Mantel abgelöſ't, den er ihm zeigt. Saul wird hingeriſſen; er nennt David ſeinen Sohn; er empfiehlt ihn der Liebe Michol's, auf daß ſie ihm vergelte, was er gelitten; er vertraut ihm den Befehl des Heeres, und verlangt, daß er die Schlacht ordne, die er liefern will.

Zu Anfang des dritten Acts erſtattet Abner an David Bericht von der Schlachtordnung, wie er ſie beſtimmt habe, als er ſich für den alleinigen Feldherrn gehalten. Er miſcht in ſeine Erzählung eine bittere Ironie; David erwiedert ihm kalt und mit Adel; er billigt die Schlachtordnung, er vertraut die Ausführung Abnern und miſcht in die Lobſprüche auf ſeine Tapferkeit Rathſchläge, die er ihm giebt.

Kaum iſt Abner gegangen, als Michol mit der Nachricht kommt, daß dieſer Feldherr ſich Saul genähert und mit einem einzigen Worte ſeine ganze Wuth wieder geweckt habe. Sie fürchtet, daß ihr Gemal gezwungen ſei, aufs neue zu fliehn, und ſchwört, daß ſie ihm alsdann in der Verbannung folgen wolle. Saul kommt mit Jonathan dazu; er wird durch einen ſchrecklichen Wahnſinn gepeinigt:

Wer ſeid ihr? (fragt er) Wer ſprach hier von offener
Und reiner Luft? . . . Das? Dichter Nebel iſt's,
Nachtgrauen, Todesſchatten. . . Ah ſieh dort!
Tritt näher her; ſiehſt du's? Die Sonn' iſt rings
Von einem furchtbarn blut'gen Kranz umgeben. . . .
Hörſt du, Geſang von unglückſeel'gen Vögeln?
Es ſchweben Trauerklagen durch die Luft,

Die zu mir tönen, mich zu weinen zwingen. . . .
Doch was? Auch ihr, auch ihr wehklagt? . . . . *)

Er fragt nach David; er wirft ihm abwechſelnd ſowohl ſeinen Stolz (denn eine tiefe Eiferſucht iſt Sauls wahrer Wahnſinn) als ſeinen enthuſiaſtiſchen Ton vor, in welchem er mit ihm von Gott ſpreche; denn dieſe Gottheit iſt feindſeelig und ſeine Lobſprüche ſind für Saul Beleidigungen. Er erſtaunt, das Schwerdt bei ihm zu ſehen, das er Goliath abgenommen und das darauf in Nob's Stiftshütte Gott geweiht worden; und er geräth in Wuth, als er hört, daß Achimelec dieſes Schwerdt an David zurückgegeben habe. Aber eben dieſe Wuth erſchöpft ihn; er wird wehmüthig, er vergießt Thränen, und Jonathan bittet David, dieſen Augenblick zu ergreifen, um durch ſeinen Geſang, welchen die Harfe begleitet, die Raſerei des Königs zu beſänftigen. David ſingt oder recitirt lyriſche Verſe, deren Versmaaß er wie den Gegenſtand nach der Gemüthsſtimmung wechſelt, in welcher er den König ſieht. Er ruft zuerſt den Schutz Gottes an; er ſingt ſodann den kriegeriſchen Ruhm in dem Versmaaß der Canzone; aber Saul ruft aus, daß das die Geſänge ſeiner Jugend ſind, daß fortan Unthätigkeit, Vergeſſenheit, Friede den Greis zu ſich laden; und David ſtimmt einen wohlklingenden und zärtlichen Friedenshymnus an. Saul erzürnt ſich, daß man ihn ſo durch weichliche Geſänge entnerven wolle, und David beginnt wieder eine kriegeriſche Ode; er geräth in Begeiſterung

*) Chi siete voi? . . . Chi d' aura aperta e pura
Qui favello? . . . Questa? è caligin densa,
Tenebre sono; ombra di morte . . . Oh mira;
Più mi t' accosta, il vedi? Il sol d' intorno
Cinto ha di sangue ghirlanda funesta. . . .
Odi tu, canto di sinistri augelli?
Lugùbre un pianto sull' aere si spande,
Che me percuote, e a lagrimar mi sforza . . .
Ma che? Voi pur, voi pur piangete? . . . .

und ſchildert in dithyrambiſchen Verſen den Ruhm Sauls in den Schlachten; er ſtellt ſich ſelbſt als ſeinen Fußtapfen folgend dar. Dieſe Erwähnung eines andern Kriegers iſt in den Augen Sauls eine Beleidigung: er kommt in Wuth, er will denjenigen durchbohren, der von andern als ſeinen Thaten zu ſprechen gewagt hat, und David entflieht mit Kummer, während Jonathan und Michol den König zurückhalten.

Zu Anfang des vierten Acts fragt Michol Jonathan, ob ſie David zu ihrem Vater zurückbringen kann; aber ſie hört im Gegentheil, daß, obgleich ſeine Raſerei, doch nicht ſein Zorn vorüber ſei. Saul kommt dazu; er befiehlt Michol, David zu holen. Abner beſchuldigt dieſen Krieger, dieſen vom Könige erwählten Feldherrn, ſich entfernt zu haben in der Stunde der Schlacht; aber er bringt Achimelec, den Oberprieſter, der im Lager getroffen worden, vor Saul. Bei dem Anblick deſſelben erwacht Saul's ganze Wuth gegen die Leviten. Als er ſeinen Namen vernimmt, fodert er Rechenſchaft von ihm wegen des Schutzes, welchen er David verliehen, wegen des Schwerdtes Goliaths, welches er ihm zurückgegeben habe. Achimelec antwortet mit dem Stolz eines Enthuſiaſten; er droht dem Könige; er verkündigt ihm den ſchon über ſeinem Haupte ſchwebenden Zorn Gottes; er reizt ihn auf, ſtatt ihm bange zu machen. Saul gedenkt der Grauſamkeit der Prieſter, des Todes des Königs der Amaleciten, der, nachdem er ſich gefangen gegeben, von Samuel erwürgt worden; auch er droht, wie ihm gedroht worden. Er befiehlt, daß man Achimelec zum Tode führe, daß man eine Heeresabtheilung nach Nob ſende, um das Geſchlecht der Prieſter und Propheten zu vertilgen, ihre Häuſer zu verbrennen, ihre Mütter, ihre Weiber, ihre Kinder, ihre Heerden und ihre Sclaven umzubringen. Er verändert die ganze mit David verabredete Schlachtordnung; er will, daß man den

Anbruch des folgenden Tages abwarte, um zu fechten; er ſtößt Jonathan zurück, der ihn flehentlich bittet, ſich nicht durch eine Verletzung des Heiligen zu beflecken; er ſtößt Michol zurück, welche wiederkehrt, ohne David mitzubringen; er erklärt, daß, wenn dieſer David ſich in der Schlacht zeige, er begehre, daß alle Schwerdter der Israeliten gegen ihn gerichtet werden; er entfernt Alle von ſich. „Unſeliger König, ruft er aus, nur allein mit mir ſelbſt darf ich nicht zittern!“

Zu Anfang des fünften Acts läßt Michol David aus ſeinem Zufluchtsort heraustreten; ſie kündigt ihm an, daß die Gefahr für ihn zunehme; ſie drängt ihn zu fliehen und ſie mit ſich zu nehmen. David will bleiben, um mit ſeinem Volke zu kämpfen, um in der Schlacht zu ſterben; aber als er hört, daß das Blut der Prieſter vergoſſen worden, daß das Lager verunreinigt, der Boden befleckt ſei, ſieht er ein, daß er hier nicht mehr kämpfen könne und entſchließt ſich zu fliehen; aber er will nicht ihrem Vater eine Tochter entführen, die ſeine letzte Zuflucht iſt, noch ſeine Wanderung durch die Wüſten verzögern, wenn er ſie mit ſich führt; er bittet ſie flehentlich, er befiehlt ihr, zu bleiben. Ihre Trennung iſt zärtlich und herzzerreißend, aber David ſcheidet allein auf den ſteilſten Fußpfaden des Gebirgs. Kaum hat er ſich entfernt, als Michol zugleich einen kriegeriſchen Lärm gegen die Außenſeiten der Bühne und Wehklagen in dem Zelte ihres Vaters hört; Saul tritt außer ſich heraus; ſeine Anwandlungen von Wahnſinn werden verdoppelt durch Gewiſſensbiſſe; er ſieht den Schatten Samuels, der ihm droht, Achimelec's und der Opfer von Nob. Allenthalben iſt ihm der Weg durch Blut und Leichen verſperrt. Er betet, er will wenigſtens von ſeinen Kindern den Zorn Gottes entfernen, der ſeinem Haupte droht; ſein Wahnſinn iſt erhaben, und die Erſcheinungen, deren Bild ihn erſchüttert, erfüllen auch die Ein-

bildungskraft des Zuſchauers. Plötzlich verſchwinden für ihn auf einmal alle Schatten; er hört nichts mehr als den Lärmen der Schlacht; aber dieſer Lärmen nähert ſich; er hatte ſie auf den nächſten Morgen geordnet; es iſt noch Nacht, und doch ſind die Philiſter im Lager. Bald eilt Abner mit einer Handvoll Krieger herbei, er will den König über das Gebirge führen, um ihn in Sicherheit zu bringen. Die Philiſter haben die Iſraeliten überfallen; Jonathan iſt mit allen ſeinen Brüdern gefallen; das Heer iſt in Verwirrung und nur wenige Augenblicke ſind übrig zur Flucht. Saul weigert ſich hartnäckig; er befiehlt Abner, Michol in Sicherheit zu bringen; er zwingt ſie zu gehn und bleibt allein auf der Bühne.

Ach, meine Kinder! . . . Vater war ich!
Du biſt allein, o König; dir bleibt keiner
Von ſo viel Freunden, Dienern. — Grauſer Zorn
Des Herrn, den nichts erweicht, biſt du geſättigt? —
Doch du bleiſt mir, o Schwerdt, zum letzten Werke;
Komm, treuer Diener, jetzt! Schon hör' ich rufen
Den übermüth'gen Sieger: auf die Wimper
Seh' ich mir ihre Feuerbrände blitzen
Und tauſend Schwerdter. — Ruchlos Volk der Feinde,
Du ſollſt mich finden, doch als König — todt. *)

---

*) Oh figli miei! . . . Fui padre!
Eccoti solo, o re; non un ti resta
Dei tanti amici o servi tuoi. — Sei paga,
D'inesorabil Dio terribil ira? —
Ma tu mi resti, o brando, all' ultim' uopo.
Fido ministo, or vieni. — Ecco, già gli urli
Dell' insolente vincitor: sul ciglio
Già lor fiaccole ardenti balenarmi
Veggo, e le spade a mille. — Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui — morto.

Und mit dieſen Worten ſtürzt er in ſein Schwerdt. In demſelben Augenblick treten die Philiſter mit Mordbränden und blutigen Schwerdtern auf die Bühne, aber der Vorhang fällt, wie ſie ſeinen Leichnam umringen.

Dieſes Trauerſpiel iſt völlig verſchieden von allen andern Stücken Alfieri's; es iſt in dem Geiſte Shakſpeare's entworfen, nicht in dem Geiſte der franzöſiſchen Trauerſpieldichter; nicht der Kampf zwiſchen einer Leidenſchaft und einer Pflicht iſt der Punkt, um den es ſich dreht, oder der tragiſche Knoten; man ſieht das Gemälde eines edeln Charakters mit großen Schwächen, die zuweilen an großen Tugenden haften, das unſeelige Verhängniß, nicht des Schickſals, ſondern der menſchlichen Natur. Es iſt kaum eine Handlung in dieſem Stücke; Saul ſtirbt als Opfer, nicht ſeiner Leidenſchaften, nicht ſeiner Verbrechen, ſondern ſeiner durch das Schrecken, welches eine finſtere Einbildungskraft ſeinem Herzen eingeflößt hat, vermehrten Gewiſſensbiſſe. Er iſt der erſte aberwitzige Heros, den ich auf die claſſiſche Bühne gebracht ſehe, während auf der romantiſchen Bühne Shakſpeare und ſeine Nachfolger mit entſetzlicher Wahrheit dieſen mehr als der Tod des Leibes ſchrecklichen Tod der Vernunft erfaßt haben; jene erſchütternde Kataſtrophe des menſchlichen Trauerſpiels, die, durch einen hohen Rang veredelt, und in einem Könige uns vor Augen geſtellt, jeden von uns bedroht und erreichen kann, iſt ihm jedoch nicht zu Theil geworden.

Mit Saul erſchienen die acht letzten Trauerſpiele Alfieri's: Maria Stuart, nicht wie eine grauſame Hinrichtung ihre lange Gefangenſchaft endet, ſondern wie ſie, einer unſeligen Liebe nachgebend, ſich in die Verſchwörung Bothwell's gegen ihren Gemal einläßt und ihren Ruhm durch das Blut Heinrich Darnley's befleckt; die Verſchwörung der Pazzi, um im J. 1478 Florenz die Freiheit wiederzugeben, eine ſchreckliche Kataſtrophe, in der Bianca, die Schweſter der Medici und Gemalin eines der Pazzi

zwiſchen ihren Brüdern und ihrem Gemal eingeengt ſteht; Don Garzias, ein zweites aus dem Geſchlechte der Medici gezognes Trauerſpiel, ſeit dieſe ehrgeizige Familie ſich der Herrſchergewalt bemächtigt hatte: Don Garzias, einer von Cosmus des Erſten Söhnen, vollzieht mit eignen Händen die ſchreckliche Rache ſeines Vaters, indem er auf deſſen Befehl und im Dunkeln ſeinen Bruder, den er nicht erkannt hat, tödtet, worauf der Tyrann ihn ſelbſt umkommen läßt; Agis, König von Sparta, den die Ephoren hinrichten laſſen, weil er die Vorrechte des Volks vermehren und der Ariſtokratie hat Schranken ſetzen wollen; Sophonisbe, des Maſiniſſa Geliebte, welche ſich tödtet, um der Schmach zu entgehn, im Triumphe nach Rom geführt zu werden; der ältere Brutus, der Richter ſeiner Söhne; Myrrha, welche als Opfer ihrer ſcheußlichen Liebe ſtirbt; der jüngere Brutus, Cäſar's Mörder. Unter dieſen Trauerſpielen halten wir beſonders der Aufmerkſamkeit und des Studiums für werth: Maria Stuart, die Pazzi und die beiden Brutus. Aber wir haben uns ſchon zu lange mit dem Theater Alfieri's beſchäftigt, um uns fernere Entwickelungen zu erlauben, um ſo mehr da wir dieſen berühmten Schriftſteller nicht verlaſſen können, ohne auch einige Worte von ſeinen übrigen Werken zu ſagen.

Aber noch vorher wollen wir, um unſre Geſchichte des italieniſchen Theaters zu beſchließen, einen Blick auf die Trauerſpieldichter werfen, welche nach Alfieri dieſen großen Mann zum Muſter genommen haben, und jetzt mit ihm die italieniſchen Bühnen einnehmen. Der erſte unter ihnen iſt Vincenzo Monti von Ferrara, von dem wir noch in dem nächſten Kapitel bei Gelegenheit der Dichtungen, welche ſich dem Heldengedicht nähern, ſprechen werden. Sein Ariſtodem iſt eins von den rührendſten Trauerſpielen der italieniſchen Bühne. Dieſer Meſſenier, der, um die Stimmen ſeiner Mitbürger zu gewinnen und ſich zur Königswürde zu erheben, ſelbſt freiwillig ſeine Tochter zu

einem Opfer darbot, das die Götter verlangten, erſcheint auf der Bühne funſzehn Jahre nach dieſem Verbrechen, zerfleiſcht von Reue, der Natur Hohn geſprochen zu haben, um ſeinen Ehrgeiz zu befriedigen. Die Vereinigung dieſer Reue mit dem heldenmüthigſten Charakter in dem Oberhaupt des Staats, mit der rührendſten Zärtlichkeit für eine andre ihm angehörige Tochter, die er nicht kennt und die er für eine Spartanerin und Gefangne hält, geben dem Schauſpieler zur ſchönſten Entwickelung des Spiels, zur lebhafteſten Rührung Gelegenheit; aber die Wahrheit zu ſagen, das Stück hat keine Handlung; es iſt ausgefüllt durch Verhandlungen mit dem Abgeſandten von Sparta, welche mit der Leidenſchaft der Hauptperſon nichts zu thun haben; und wenn Ariſtodem am Ende des Stückes ſich ermordet, ſo wird ſein Tod weit mehr durch funſzehnjährige Schmerzen, die dem Trauerſpiele vorausgegangen, als durch alles das, was man in den fünf Acten geſehn hat, herbeigeführt. Man erkennt indeß die Schule Alfieri's an dem Adel der Charaktere, an der Energie der Geſinnungen, an der Einfachheit der zu ſehr von Ereigniſſen entblößten Handlung, an der Abweſenheit alles äußern Pomps, an dem ohne Liebe unterhaltenen Intereſſe. Auch erkennt man das Monti eigenthümliche Talent, womit er Alfieri übertrifft an Wohlklang, Eleganz und Poeſie der Sprache, welche ſtets das Wohlgefallen des Ohres zu dem Vergnügen des Geiſtes geſellt.

Monti hat noch ein andres Trauerſpiel, Galeotto Manfredi, geſchrieben, das er aus den Jahrbüchern Italiens im funſzehnten Jahrhundert zog, aus Jahrbüchern, die ſo fruchtbar an Tyrannen und Verbrechen ſind. Dieſer Fürſt von Faenza, das Opfer der Eiferſucht ſeiner Gemalin, wurde auf ihren Befehl und unter ihren Augen ermordet. Auch in dieſem Stücke hat Monti ſich durch die Nacktheit der Handlung, die Energie der Charaktere und die Beredſamkeit der Geſinnungen dem Alfieri genähert; er hat ihn ebenfalls in ſeiner Enthaltung von aller Localfarbe

nur zu ſehr nachgeahmt. Dieſes Nationaltrauerſpiel würde viel mehr anziehen, wenn es die Zuſchauer vollkommner unter den Italienern des Mittelalters leben ließe. *)

---

*) Als Probe von dem Talent Monti's wollen wir die Scene herſetzen, in welcher Zambrino Mathilden zur Ermordung ihres Gemals anreizt; dieſe Situation gleicht jener, die wir in Alfieri's Agamemnon zwiſchen Aegiſth und Klytemnäſtra geſehen haben. (Galeotto Manfredi, Act V, Sc. 5)

Matilde, Zambrino.

Matild. Meco ti vieta
Ogni colloquio il crudo (*Manfredi*), e so ben io,
Perchè lo vieta; accusator ti teme
De' tradimenti suoi, l' infame tresca
Tenermi occulta per tal modo, ei pensa.
Ben lo comprendo.

Zamb. Io taccio.

Matild. Ho d' uopo io forse,
Che tu mel noti? Sì; me sola intende
Il tiranno oltraggiar, quando mi priva
Dell' unico fedel, che raddolcirmi
Solea le pene, ed asciugarmi il pianto:
Ma, ne sparsi abbastanza; or d' ira in seno
Il cor cangiommi; ed ei con gli occhi ha rotta
Corrispondenza.

Zamb. Ah! Principessa, il cielo
M'è testimon, che mi sgomenta solo
De' tuoi mali il pensiero, in me si sfoghi,
Come più vuol Manfredi, e mi punisca
D' aver svelato alla tradita moglie
La nuova infedeltà; sommo delitto,
Che sommo traditor mai non perdona.
Di te duolmi infelice. Alla mia mente
Funesto e truce, un avvenir s'affaccia,
Che fa tremarmi il cuor sul tuo destino.
Tu del consorte, tu per sempre, o donna,
Hai perduto l' amor.

Matild. Ma non perduta
La mia vendetta; ed io l' avrò; pagarla

Einige minder berühmte Schriftſteller benutzten gleichfalls die Vorſchriften und Muſter, welche Alfieri in der

---

Dovessi a prezzo d' anima e di sangue,
Sì, compita l' avrò.
Zamb. Ma d' un ripudio
Meglio non fora tollerar l' affronto?
Matild. Di ripudio che parli?
Zamb. E chi potria
Campartene? Non vedi? Ei per Elisa
D' amor delira. Possederla in moglie,
Abbi sicuro che vi pensa, e due
Capirne il letto marital non puote.
A scacciarne te poscia, il suo dispetto
Fia di mezzi abbondante e di pretesti.
L' odio d' entrambi, l' infecondo nodo,
D' un successor necessità, gran possa
Di forti amici, e basterà per tutti
Di Valentino l' amistà. Di Roma
L' oracolo fia poi mite e cortese
Intercessore Valentino. E certo
Il trionfo d' Elisa.
Matild. Anzi, la morte
Vien meco.
Zamb. E dove?
Matild. A trucidarla.
Zamb. Ignori,
Che Manfredi è con lei? L' ho visto io stesso
Furtivo entrarvi col favor dell' ombre,
E serrar l'uscio sospettoso e cheto.
Avvicinai l' orecchio, e tutto intorno
Era silenzio, e nulla intesi, e nulla
Di più so dirti.
Matild. Ah taci! Ogni parola
Mi drizza i crini, assai dicesti, basta,
Basta così, non proseguir! . . . L' hai visto
Tu stesso, non è ver? Parla.
Zamb. T' accheta;
Oh, taciuto l' avvessi!
Matild. Ebben, ti prego,
Tiriamo un velo, oh Dio! Spalanca, o terra,

dramatiſchen Kunſt geliefert hatte. Unter ihnen kann man Aleſſandro Pepoli von Bologna auszeichnen, einen für das Theater enthuſiaſtiſch eingenommenen Mann, der zuweilen mit Unbeſonnenheit neue Bahnen in der Kunſt verſuchte, welcher der Tod ihn zu jung, im J. 1796, entriß. Nicht in der Anlage ſeiner Stücke hat er Alfieri nachgeahmt, ſondern in der Beredſamkeit, der Schärfe, dem Lakonismus des Dialogs. *)

Le voragini tue: quest' empi inghiotti
Nel calor della colpa, e queste mura
E l' intera città; sorga una fiamma,
Che li divori, e me con essi, e quanti
Ti son ribaldi, che la fede osaro
Del talamo tradir.

Zamb. (Pungi, prosegui,
Demone tutelar, colmala tutta
E testa e cuor, di rabbia e di veleno
E d' una crudeltà limpida, pura
Senza mistura di pietà.)

Matild. Spergiuro
Barbaro! finalmente io ti ringrazio
Della tua reità. Così mi spogli
Di qualunque rimorso. E tu dal fodro
Esci, ferro di morte: a questa punta
La mia vendetta raccommando; il tuo
Snudo Zambrino.

Zamb. T' obbedisco.

Matild. Andiamo.

*) So iſt der Anfang ſeiner Rotrude (Act. I, Sc. 1) offenbar in Alfieri's Manier.

Adalulfo. Parla, mio re, che vuoi?

Ariovaldo. Conforto.

Adal. E a me lo chiedi?

Ariov. E tu mel dei,
Se a me tu lo rapisti.

Adal. Accusi forse . . .?

Aber der treuſte unter den Nachahmern Alfieri's iſt ein Jüngling, der ſich kaum erſt Italien durch ſein Trauerſpiel Polyxena bekannt gemacht hat. Giambattiſta Niccolini, ein Florentiner, hat zuerſt dieſen Stoff bearbeitet. Auf dem ſo oft betretnen Boden der Mythologie und der Menſchenopfer hat er aus einer Liebestragödie die größten Schönheiten zu ziehen gewußt. Polyxena, des Priamus Tochter, erſcheint in der Fabel nur als die verlobte Braut des Achilles in dem Augenblick ſeiner Ermordung und als das von Pyrrhus auf dem Grabe ſeines Vaters nach der Einnahme von Troja dargebrachte Schlachtopfer; aber Niccolini hat erdichtet, daß Polyxena bei der Vertheilung der Gefangnen dem Pyrrhus, wie Kaſſandra dem Agamemnon, zu Theil geworden; daß ſie von ihm geliebt wurde, daß ſie ſelbſt ihn mit Schaamröthe liebte, und daß die Götter den Griechen die Rückkehr in ihr Vaterland verſagten, bis der Tod einer Tochter des Priamus, geopfert von geliebter Hand, den Schatten Achills beſänftigt habe. Die Macht des Fanatismus, der in dem ganzen Stücke mit Geſchicklichkeit behandelt wird, verſetzt Pyrrhus in die gewaltſamſte Lage zwiſchen Liebe und kindlicher Zärtlichkeit. Polyxena ſtirbt endlich von ſeiner Hand, aber indem ſie ſich in das Schwerdt ſtürzt, womit er Kalchas zu treffen gedachte. Man erkennt vielleicht in dieſer Liebe und dieſem Opfer die Schule der franzöſiſchen Trauerſpieldichter und des Metaſtaſio; aber würdig eines Schülers Alfieri's iſt die Reinheit der Zeichnung, die Einfachheit des Ganges,

---

Ariov. No, bramo sfogo, e in un consiglio.
Adal. Intendo.
Vuoi parlar di Rotrude, a lei sol pensi,
E non vivi che a lei.
Ariov. Perdona, amico,
Alla mia debolezza, io la comprendo
E quasi la detesto.

die Größe der Charaktere, die alle vom erſten Range ſind, ohne Vertraute oder müßige Perſonen, die Kraft und Erhabenheit der an Gedanken und energiſchen mit Genauigkeit ausgedrückten Gefühlen reichen Sprache. Eigen ſind dem neuen Dichter die Farbe des Landes und Zeitalters, das Oertliche der Poeſie, die Fülle von Erinnerungen an Griechenland. Man ſieht, daß Niccolini ſich genährt hat durch die Lectüre Homers und Virgils; er behält die Sitten und Meinungen der Sieger von Troja vielleicht ſo viel bei, als wir es auf einem neuern Theater geſtatten können; alle dichteriſchen Ueberlieferungen, die wir aus den Claſſikern geſchöpft haben, ſammelt er vor unſerer Einbildungskraft, läßt ſie zu ſeinem Zwecke zuſammenwirken, und ſtattet ſein Gedicht mit der ganzen Herrlichkeit der Trümmer von Troja aus; denn mitten unter dieſen noch rauchenden Ueberreſten, an welche alles die Perſonen wie die Zuſchauer erinnert, geht die Handlung vor ſich. *)

*) Ich will einige Bruchſtücke dieſes im J. 1811 gekrönten Trauerſpiels herſetzen, das ſo glänzende Erwartungen von dem jungen Verfaſſer erregt, deſſen erſter Verſuch es iſt. Kalchas erzählt dem Ulyſſes die Erſcheinung des Achilles (Act IV. Sc. 2.).

Calcante. Pirro
Coi Mirmidoni suoi sfidava in guerra
E la Grecia e gli Dei, dove d' Achille
S' erge il sepolcro: in resta era ogni lancia, *)
E teso ogni arco, allor che i passi miei
Guida incognita forza: ah! certo un Dio
M' empiea di se, ch' io più mortal non era.
Volo in mezzo alle schiere, affronto Pirro
E grido: queste alla paterna tomba

*) Ein Irrthum im Coſtum; bei den Heeren des Mittelalters, nicht aber der Griechen, konnte man die Lanze einlegen.

Wir kommen auf Alfieri zurück. In der Sammlung ſeiner bei ſeinen Lebzeiten herausgegebnen Werke enthalten

---

Son le vittime care? Ah! sorgi, Achille,
Sorgi e rimira dell' insano Pirro
Le sacrileghe imprese ed arrossisci
D' essergli padre. Allor dai marmi un cupo
Gemito s' ode: nell' incerte destre
Tremano l' aste, le contrarie schiere
Unisce la paura, il suol vacilla,
Il cielo tuona, agli sdegnati flutti
L'ira s'accresce del presente Achille,
Orrendo ei stette sulla tomba: in oro
Gli splendean l' armi emule al sole, e fiamma
Dell' antico furor gli ardea negli occhi.
Così li volse nel funesto sdegno
Contro il figlio d' Atreo. Tu prole ingrata,
Tu', grida a Pirro, mi contrasti onore
Invano. Trema, l' ostia io scorgo, il ferro
A me promesso. Il sacerdote, il sangue
Sa Polinessa. Allor vermiglia luce
Dall' armi sfolgorò, maggiore, immenso
Torreggio Achille sulla tomba, ascose
Fra i lampi il capo, fra le nubi, e sparve.

In demſelben Act, Scene 4, wird Kaſſandra plötzlich von prophetiſchem Geiſte erleuchtet, und ſie enthüllt dem Agamemnon die ſchreckliche Zukunft.

Cassandra. I Numi
A tua crudel clemenza egual mercede
Daranno, io tel predico.
Agamennone. E quale?
Cass. Un figlio
Simile a te; che ardisca, e tremi, e sia
Empio per la pietà; che non s' appelli
Innocente, nè reo; che la natura
Vendichi e offenda; .... A che mi rendi, o Febo,
Inutil dono!... Ilio non cadde?... Ahi dove
Sono! Che veggo! O patria mia, raffrena

von acht Bänden fünf die Trauerſpiele, die in Jedermanns Händen ſind; drei enthalten politiſche Werke und Verſe,

---

Il pianto, e mira sull' euboico lido
Le fiamme ultrici . . . Già la Grecia nuota
Dalle tue spoglie oppressa . . . Orribil notte
Siede sul mare . . . Il fulmine la squarcia . . .
Ah! chi lo vibra? . . . Tardi, o Dea, conosci
I Greci, tardi a vendicarmi impugni
La folgore paterna . . . Eccomi in Argo:
Tenebre eguali alle troiane stanno
Sovra la reggia Pelopea; di pianto
Suonan gli atri regali . . . Imbelle mano
Vendica l' Asia, e la nefanda scure
Cade pur sul mio collo. Ah! grazie, o Numi,
Alfin libera io sono, e già ritrovo
L' ombre de' miei . . . . Che dissi! Ah ch' io vaneggio.

Endlich, in der erſten Scene des fünften Acts, nimmt Polyxena, entſchloſſen zu ſterben, um die Liebe gegen den Mörder ihres Vaters, deren ſie ſich ſchämt, abzubüßen, von ihrer Schweſter Kaſſandra ſo Abſchied:

Certo è il mio fato,
Non cercarne perchè. Meco sepolto
Resti ciò, che a te duolo, a me vergogna
Saria, se tu il sapessi. A quest' arcano
Dono il mio sangue: nè acquistarne onore,
Ma non perderlo è il frutto. Io non t' inganno:
Son giusti i Numi, e la mia morte è giusta,
La madre assisti; tu le asciuga il pianto,
E in consolar la sventurata, adempi
Pur le mie veci. Esser sostegno, e guida
Agl' infermi anni suoi tu dei, nè troppo
Rammentarmi all' afflitta; il suo dolore
Accresceresti. Sul materno volto
Ai tuoi baci, o Cassandra, aggiungi i miei.
All' ombre io scenderò, ma questa cura
Verrà meco insepolta. A Priamo, ai figli

die faſt niemand kennt. Ein ziemlich langes Werk, der Fürſt und die Wiſſenſchaften, nimmt einen Band ein; in Eleganz und Kraft der Schreibart iſt es mit den beſten Schriften in der italieniſchen Sprache zu vergleichen; es iſt reich an Gedanken und edeln Geſinnungen; es behandelt mit Gründlichkeit und von allen Seiten die wichtige Frage von dem Schutze, den man von dem Fürſten für die Wiſſenſchaften fodert, und die verderblichen Folgen dieſes Schutzes für die Gelehrten; aber die übermäßige Bitterkeit in dem Charakter des Schriftſtellers und die Künſtelei in der Manier, die offenbar dem Machiavell nachgeahmt iſt, benehmen der Lectüre dieſes Buchs alles Vergnügen. Man wird ſo ſehr von der vorgefaßten Meinung des Verfaſſers im voraus unterrichtet, daß man ſelbſt die Meinungen, wenn man ſie lieſ't, beſtreitet, die man vielleicht getheilt haben würde, wenn ſie mit weniger Härte vorgetragen wären. Alfieri behandelt, wie Machiavell, alle Fragen, die ſich ihm darbieten, aus dem Geſichtspunkt der Nützlichkeit und nicht der Moral; aber ſeine unmäßige Bitterkeit hat wenigſtens den Vortheil, daß ſie die tiefe Verachtung nicht verhehlt, welche er gegen denjenigen faſſen würde, der ſeiner unſeeligen Rathſchläge bedürfte oder an den er ſie richtet.

Der folgende Band enthält ein ziemlich langes Werk, betitelt: Von der Tyrannei, in welchem man dieſelben Fehler mit noch größerer Uebertreibung in den Grundſätzen und noch falſchere Räſonnements findet. Die pſeudomyne Lobrede des Plinius auf Trajan iſt ein recht glücklicher Verſuch in dem, was Alfieri in der Laufbahn der Beredſamkeit hätte leiſten können; wenn es anders eine echte Beredſamkeit

---

Di lei ragionerò. Dirò che teco
Lasciai la madre. Ah! tu mi guardi e piangi!
Deh! col tuo duol non funestermi, o cara,
Il piacer della morte.

unter erborgten Namen geben kann, da man ſich in eine andere Zeit und unter den Einfluß andrer Sitten und andrer Verhältniſſe denkt, als diejenigen ſind, welche eigentlich das Herz rühren.

Alfieri hat auch ein epiſches Gedicht in vier Geſängen und in Ottaven, das geſühnte Etrurien betitelt, zu ſchreiben verſucht. Der Held deſſelben iſt Lorenzino de Medici und die Handlung die Ermordung des nichtswürdigen Aleſſandro, erſten Herzogs von Florenz. Vielleicht iſt eine Verſchwörung ein eben nicht paſſender Gegenſtand für ein Heldengedicht; man ſucht in der Geſchichte derſelben mehr die Wahrheit, die gründliche Kenntniß des menſchlichen Herzens, als das Colorit und den Reichthum der Einbildungskraft. Obgleich bei dieſer die Thatſache ſelbſt intereſſant iſt, ſo wird ſie doch froſtig durch den Schmuck, den der Dichter hinzugefügt hat. Das Uebernatürliche, die Dazwiſchenkunft der Freiheit, der Furcht, des Schattens Savonarola's macht den Eindruck einer kalten Allegorie; der Dichter ſcheint, was er ſagt, nicht mehr zu glauben als die Leſer. Die Abweichung von der hiſtoriſchen Wahrheit in der Verkettung der Ereigniſſe, in dem Charakter des Lorenzino, in den Details von Aleſſandro's Tode ſcheint mir die Wirkung zu ſchwächen, ſtatt ſie zu vermehren; der Schreibart fehlt durchaus ſowohl Würde als poetiſcher Reiz. Aber es würde nicht gerecht ſein, Alfieri nach einem Werke zu beurtheilen, das er nicht anerkannt hat und das er wahrſcheinlich nicht für vollendet anſah, als es ohne ſeine Einwilligung herausgegeben wurde.

Fünf Oden auf die Freiheit America's, gegen zweihundert Sonette und Gedichte in verſchiednen Sylbenmaaßen ſchließen die Sammlung von Alfieri's bei ſeinen Lebzeiten gedruckten Werken. Seine nachgelaßnen Werke, welche im J. 1804 zu erſcheinen anfingen, und dreizehn Octavbände einnehmen, haben Italien und das literariſche

Europa beſchäftigt, ohne viel zu dem Ruhme ihres Verfaſſers hinzuzufügen. Sein Abel, den er ſeltſamer Weiſe eine Tramelogödie betitelt hat, iſt ein Stück, worin er die lyriſche und tragiſche Gattung, die Muſik der Oper und die großen Wirkungen des Schreckens und Mitleids hat vereinigen und verſchmelzen wollen. Aber die Allegorie iſt auf dem Theater ermüdend; der Versbau Alfieri's hat nicht den Adel und den Reiz, die ſich dem Geſange anpaſſen müſſen, und das ganze Stück iſt kalt und ohne Intereſſe. Zwei Trauerſpiele von der Alceſte folgen ſodann; das eine iſt das Trauerſpiel des Euripides, das er ziemlich glücklich in Verſe überſetzt hat; das andere iſt derſelbe Gegenſtand, den er nach ſeinem eignen Geſchmack umgemodelt und behandelt hat. Zehn Jahre hindurch hatte Alfieri ſich enthalten für die Bühne zu arbeiten: in der Zwiſchenzeit hatten ſich nicht nur ſeine Ideen, ſondern ſein Charakter ſelbſt verändert; er war durch häusliche Neigungen geſchmeidigt worden, und ſeine Alceſte gleicht in der That keinem andern ſeiner Werke. Die eheliche Zärtlichkeit iſt darin mit großer Anmyth ausgedrückt; die Dazwiſchenkunft übernatürlicher Mächte, die Chöre, eine glückliche Kataſtrophe, geben ihm einen neuen Charakter; das Gepräge des Genie's aber findet ſich mehr an den erſten Trauerſpielen.

Zwei Bände enthalten die Luſtſpiele Alfieri's; es ſind deren ſechs; wahrſcheinlich werden ſie nie auf irgend einer Bühne geſpielt werden: kaum kann man begreifen, wie dieſer große Mann den ſonderbaren Gedanken gefaßt haben kann, ein Syſtem der Politik in Luſtſpiele zu bringen. Die vier erſten, die nur ein einziges in vier Theile getheiltes Ganze ausmachen, ſind beſtimmt, die monarchiſche, ariſtokratiſche, demokratiſche und gemiſchte Verfaſſung darzuſtellen. Er hat ſie betitelt, Einer, Wenige, Zu viele und das Gegengift; ſie ſind ſämmtlich in jambiſchen Verſen, wie ſeine Trauerſpiele. Der Schauplatz des erſten iſt in Perſien; der Gegenſtand iſt die Wahl des Darius,

der durch das Gewieher ſeines Roſſes als König bezeichnet wird; der Betrug des Stallmeiſters des Darius, der daſſelbe durch eine Liſt früher als die andern zum Wiehern bringt, bildet den Knoten; und die königliche Undankbarkeit des Fürſten, der ſein Roß der Sonne opfern läßt und ihm eine Bildſäule errichtet, iſt die Kataſtrophe. Das zweite, oder die Ariſtokratie, ſpielt zu Rom in dem Hauſe der Gracchen: es iſt der Streit der Letztern mit den Fabiern um das Conſulat: ihre Niederlage und die Demüthigung, die ſie erleiden, beſtimmen ſie, das Ackergeſetz vorzuſchlagen. Der Schauplatz des dritten, der Demokratie oder der zu Vielen, iſt an dem Hofe Alexanders und unter den Rednern, welche Athen an dieſen Eroberer abſchickt. Es ſind ihrer zehn; ſie theilen ſich in zwei Parteien, zwiſchen Demoſthenes und Aeſchines, und werden abwechſelnd von dem Monarchen und von den Großen gewonnen oder verſpottet. Ihre Nichtswürdigkeit, ihre Eiferſucht und ihre Beſtechlichkeit ſind auf die Bühne gebracht; aber man kann nicht ſagen, daß Handlung darin ſei. Endlich die gemiſchte Verfaſſung, die er auch betitelt: Miſche drei Gifte und du erhältſt das Gegengift, iſt eine von ihm erfundne und auf eine der orcadiſchen Inſeln verſetzte Intrigue. Es war bis auf einen gewiſſen Punkt ein neuer Einfall, heroiſche Perſonen zu wählen, um ſie im Luſtſpiele handeln zu laſſen. In unſerm Zeitalter hat man bürgerliche Trauerſpiele verfertigt; Alfieri bezeigt ſeinen Widerwillen gegen dieſe Art, die Kunſt herabzuziehn und die Poeſie mit den gemeinſten Geſinnungen und Verhältniſſen zu paaren; aber wie hat er nicht gefühlt, daß ein noch größerer Widerwille die Niedrigkeit in Sitten, Geſinnungen, Sprache bei Männern treffen müſſe, von denen ſchon der bloße Name, da er hiſtoriſch geworden, Hoheit erwarten läßt. Er hat geglaubt, für das Luſtſpiel die ausgezeichneten Männer von ihrer gemeinſten und niedrigſten Seite nehmen zu müſſen; er hat ihnen Leidenſchaften beigelegt, die ſie vermöge ihres Ranges

wenigſtens zu verbergen genöthigt wären; er hat ihnen eine Sprache gegeben, welche anzuhören ſie erröthen würden; und er hat Lachen zu erregen gehofft durch den Contraſt und die Abgeſchmacktheit, oft ſelbſt durch die Plumpheit der Scherzreden dieſer Großen. Mit ſolchen Unkoſten Lachen zu erregen, würde ein geringes Verdienſt ſein; aber es iſt Alfieri nicht einmal gelungen. Wenn man über das Laſter lachen ſoll, muß es nicht Ekel erwecken; Alfieri aber verurſacht in ſeinen Luſtſpielen einen tiefen Widerwillen gegen die Geſellſchaft, in deren Mitte er uns führt, und einen demüthigenden Rückblick auf das Menſchengeſchlecht, das ſelbſt in den höchſten Ständen ſo entwürdigt erſcheint. Von den beiden andern Luſtſpielen Alfieri's iſt das eine, La Finestrina betitelt, ganz phantaſtiſch: der Schauplatz iſt in der Unterwelt; es ſind in Handlung geſetzte Todtengeſpräche. Das andere nennt er die Eheſcheidung, nicht weil im Stücke eine Eheſcheidung vorkommt, ſondern weil er ſie folgert, indem er ſagt, daß die Ehe der Italiener gerade unter den Bedingungen geſchloſſen werde, welche man anderwärts für eine Scheidung feſtſetzen würde; dies iſt das einzige, welches in der Gattung der neuern Luſtſpiele iſt: es iſt ein Charakterſtück, und ein ſehr wahres, aber ſehr ſtrenges Gemälde der italieniſchen Sitten. Alle Perſonen ſind mehr oder weniger verächtlich; auch giebt es nichts Luſtiges darin, denn man lacht nicht über Dinge, welche den Unwillen heftig erregen, und der Verfaſſer offenbart auf der Bühne ein großes Talent für die Satire, keins für das Luſtſpiel.

Wirklich haben die Satiren, welche für ſich den dritten Band der nachgelaßnen Werke Alfieri's ausmachen, mehr Beifall in Italien gefunden als alles übrige: indeß kann man ihnen Dunkelheit, Härte der Verſe und oft Alltäglichkeit des Ausdrucks vorwerfen. Alfieri hatte etwas Cyniſches im Charakter, das in ſeine Sprache eindrang, ſobald ſie nicht durch die Würde des Kothurns emporgehal-

ten wurde. Die übrigen nachgelaßnen Werke beſtehn aus Ueberſetzungen der Alten, Arbeiten ſeiner letzten Lebensjahre, nachdem er dem Theater entſagt und als das Bedürfniß der Studien, das er nur in einem höhern Alter fühlte, ihn bewogen hatte, Griechiſch zu lernen.

Die beiden letzten Bände endlich enthalten das Leben Alfieri's, geſchrieben von ihm ſelbſt mit einem Feuer, einer Lebendigkeit des Ausdrucks, einer Wahrheit der Empfindung, die allen Bekenntniſſen Beifall verſchafft haben und den Leſer lebhaft intereſſiren, ſelbſt wenn der Verfaſſer, indem er alle ſeine Fehler enthüllt, zuweilen wenig liebenswürdig erſcheinen ſollte. Aber wenn ſchon das Studium des menſchlichen Herzens, ſelbſt an mittelmäßigen Menſchen, für uns ſo anziehend iſt, einen wie viel größern Werth müſſen nicht Bekenntniſſe erhalten, wenn ſie uns einen jener ſeltnen Menſchen ſchildern, die von Zeit zu Zeit die Meinungen oder den Charakter ihrer Landsleute umgeſtalten, ſich eine neue Laufbahn, eine neue Größe oder eine neue Poeſie ſchaffen, und nachdem ſie das Geſchlecht, unter welchem ſie leben, umgebildet, in dem Laufe der Jahrhunderte als die Zierden derſelben genannt werden. Wie viel intereſſanter wird noch das Studium des Menſchen, wenn derjenige, der ſich uns ſo darſtellt, nicht minder durch ſeinen Charakter als durch ſeine geiſtigen Fähigkeiten merkwürdig iſt; wenn man in ihm lange das Genie aufbrauſen ſieht, das endlich ſich nach außen ergießt, und allem, was es erreichen kann, eine neue Farbe giebt. In dem Leben Alfieri's muß man ihn kennen lernen. *) Auszüge geben keinen Begriff von jener

---

*) Alfieri, geboren zu Aſti in Piemont, den 17ten Jan. 1749, in einer edeln und reichen Familie, ſtarb zu Florenz den 8ten Oct. 1803. Sein erſtes Trauerſpiel, Cleopatra, das er ſpäter für unwerth gehalten, herausgegeben zu werden, wurde zum erſtenmale zu Turin den 16ten Juny 1775 aufgeführt. In den

brauſenden Ungeduld, die ihn einem Ziele entgegentrieb, das er nicht zu unterſcheiden vermochte; von jener ſchmerzlichen Bewegung eines Gemüths, das ſich in allen geſellſchaftlichen Banden, unter allen Verhältniſſen, in allen Ländern beengt fühlte; von jenem gewaltigen Bedürfniß größerer Freiheit im Staate, größeres Stolzes im Manne, größerer Hingebung in der Liebe, größerer Vollkommenheit in der Freundſchaft; von jener Gluth nach einem andern Daſein, einer andern Welt, die er mit der Haſt eines Couriers vergebens von einem Ende Europa's bis zum andern ſuchte, und die er in der Wirklichkeit nicht finden konnte; endlich von jenem Durſt nach dem Lande der Poeſie, den er empfand, bevor er es noch kannte, und den er erſt zu befriedigen vermochte, als er, enttäuſcht von den frühern Leidenſchaften ſeiner Jugend, ſeine Gedanken auf die neue Welt richtet, die er in ſeinem eignen Buſen erſchuf, und die Bewegung ſeines Gemüths durch die Hervorbringung jener Meiſterwerke beruhigte, die ſeinen Namen unſterblich machen werden.

ſieben folgenden Jahren (1775 bis 1782) verfertigte er die vierzehn Trauerſpiele, welche die erſten unter ſeinen Werken ſind. Nachdem er der Bühne entſagt hatte, fing er in einem Alter von achtundvierzig Jahren an, Griechiſch zu lernen und bemächtigte ſich vollkommen dieſer ſo ſchwierigen Sprache. Seine mehr als zwanzigjährige Verbindung mit einer nicht minder durch ihren Charakter und ihren Geiſt als durch ihren Rang ausgezeichneten Frau zeigt genugſam, wie viel liebenswürdige Eigenſchaften er mit den Fehlern vereinigte, die er ohne Schonung geſchildert hat.

Zweiundzwanzigſtes Kapitel.

Proſaiker, epiſche und lyriſche Dichter Italiens im achtzehnten Jahrhundert.

Wir haben bereits die fünf letzten Kapitel den Dichtern gewidmet, welche Italien im achtzehnten Jahrhundert hervorgebracht hat, und doch haben wir uns bisher nur mit dem Theater beſchäftigt. Metaſtaſio, Goldoni, Gozzi und Alfieri haben faſt zu gleicher Zeit die Oper, das Luſtſpiel, die phantaſtiſchen Darſtellungen und das Trauerſpiel zu dem höchſten Punkte gebracht, auf welchen dieſe verſchiednen Gattungen ſich in Italien erhoben haben; dadurch haben ſie einen Platz unter den Claſſikern eingenommen, mit denen dieſes Land ſich brüſtet, ihren Ruf über die Gränzen ihrer Heimath ausgebreitet und dem achtzehnten Jahrhundert Glanz gegeben.

Zu derſelben Zeit aber bearbeiteten andere Italiener die übrigen Zweige der Literatur; ohne die großen Männer des ſechzehnten Jahrhunderts erneuern zu können, zeigten ſie dennoch, daß der alte Geiſt des Volkes nicht gänzlich erloſchen ſei. Derjenige, der ſich am meiſten dieſem Geiſte näherte, der andern Zeiten und andern Verhältniſſen anzugehören ſchien, war Nicolo Forteguerra, der Verfaſſer des Ricciardetto, des letzten Rittergedichts. Mit ihm ſchließt ſich die Reihe der poetiſchen Romane von den Helden Carls

des Großen, welche ſich vom zwölften Jahrhundert bis zum achtzehnten erſtreckt. Nicolo Forteguerra oder Fortinguerra war im J. 1674 zu Rom, aber in einer piſtojiſchen Familie, geboren; er wählte den geiſtlichen Stand, und wurde mit einer Prälatur am römiſchen Hofe bekleidet. Dies war ein Grund für ihn, ſein Gedicht nicht unter ſeinem wahren Namen erſcheinen zu laſſen; er nahm den Namen Carteromacho an, der die griechiſche Ueberſetzung des ſeinigen iſt. Er hatte frühzeitig Talent für die Verskunſt gezeigt, aber wenig daran gedacht, ſich zu dem Rufe eines Schriftſtellers zu erheben. Eine Art von Herausfoderung gab ſeinem Gedichte das Daſein. Er befand ſich auf dem Lande mit enthuſiaſtiſchen Verehrern des Werthes des Arioſt, welche, indem ſie unter allen Spielen der Phantaſie einen verborgnen Sinn ſuchten, beſonders über den Reichthum der Erfindung im raſenden Roland entzückt waren und übertriebne Begriffe von der Zeit und Arbeit hatten, die ein ſo reicher Plan habe koſten müſſen. Forteguerra fand in der Anmuth des Arioſt ſelbſt einen Beweis ſeiner Leichtigkeit; ſo glänzende Schwärmereien, ſagte er, ſeien ein Spiel, nicht eine Arbeit, der dichteriſchen Phantaſie, und ſo ſehr er es auch bewunderte, hielt er es doch nicht für unnachahmlich. Die Verhandlung wurde ſo lebhaft, daß er es endlich auf ſich nahm, binnen vierundzwanzig Stunden einen Geſang eines Gedichts in derſelben Gattung niederzuſchreiben, den er ſeinen Freunden am folgenden Abend vorleſen wollte. Jedoch nicht die Poeſie und Anmuth des Arioſt zu erreichen verpflichtete er ſich; aber er wollte wenigſtens zeigen, daß dieſe Gattung der Erfindung leicht ſei, und daß es geringer Arbeit bedürfe, mit heiter erzählten wunderbaren und romantiſchen Geſchichten die Leſer zu feſſeln. Der erſte Geſang des Ricciardetto wurde auf dieſe Weiſe verfertigt, und er übertraf die Erwartung der Freunde Fortinguerra's und des Verfaſſers ſelbſt. Man bewog ihn fortzufahren, und dieſer ganze lange Roman wurde mit

derſelben Leichtigkeit und in einer unendlich kurzen Zeit niedergeſchrieben. Ohne Zweifel bereiteten längere Verbeſſerungen ihn vor, dem Publicum vor die Augen zu treten.

Ricciardetto iſt alſo gewiſſermaßen die Frucht des liebenswürdigen Talents eines Improviſators, jener Fruchtbarkeit der Phantaſie, jener natürlichen Harmonie, jener naiven und kindlichen Heiterkeit, welche die Italiener charakteriſiren. Die Strophen deſſelben ſind mit einer Nachläſſigkeit geſchrieben, welche nur die Schönheit einer ſo poetiſchen und ſo wohlklingenden Sprache angenehm machen kann, welche aber auch oft einen hervorſtechendern Werth durch eine unmittelbarere Begeiſterung erhält. Oft iſt der Versbau ſchlaff und ſchleppend, zuweilen aber ſchmückt er ſich mit allen den glänzendſten Farben einer ſüdlichen Phantaſie. Einige Stellen erheben ſich zur höchſten Poeſie; in den andern machen die ſtete Heiterkeit und der Reiz der Zwangloſigkeit, daß man die nachläſſige Weiſe, in der ſie geſchrieben ſind, als naiver betrachtet. Der vornehmſte Held iſt ein jüngerer Bruder des Rinaldo, aber alle Paladine Carls des Großen erſcheinen mit ihm in ihrem alten Charakter: nur iſt der komiſche Theil des Romans weit mehr als beim Arioſt ſichtbar gemacht; die Manier dieſes großen Dichters ſcheint mit der Manier des Berni und Taſſoni von Fortinguerra verſchmelzt zu ſein; und Letzterer erreicht wenigſtens alle ſeine Vorgänger an Witz und Lebhaftigkeit der Scherze. Eine etwas weltliche Luſtigkeit ſchärft oft noch das Anziehende. Der Prälat glaubte über ſein Eigenthum frei verfügen zu können; die Heuchelei und die ſinnlichen Leidenſchaften der Mönche im Allgemeinen, und des Ferragu im Beſondern, der ein Einſiedler geworden war, ſind der Gegenſtand der unterhaltendſten Satire des Fortinguerra. *) Er ſtarb den 17ten Febr. 1735.

---

*) Die erſte Erſcheinung des Ferragu auf der Bühne und ſein erſter Streit mit Rinaldo bei Gelegenheit der Angelica laſſen

Einige Männer des achtzehnten Jahrhunderts haben ſich durch ihre Schriften in Proſa berühmt gemacht, und

---

gar luſtig ſeine grobe Sinnlichkeit und ſeine neue Frömmigkeit gegen einander abſtechen. (Canto III, St. 69.)

Di pur, fratello mio, ch' io ti perdono:
E presa Ferraù la disciplina,
Batteasi forte sì, che parve un tuono.
Disse Rinaldo: sino a domattina
Per me, seguita pur cotesto suono:
Ma quella fune è troppo piccolina;
S' io fossi in te, o Ferraù beato,
Mi frusterei con un bel correggiato.

Io ti vorrei corregger con modestia,
Se si potesse, (disse Ferraù);
Ma tu sei troppo la solenne bestia,
E a dirla giusta, non ne posso più.
Disse Rinaldo: disprezzo e molestia
Sofferta in pace è grata al buon Gesù;
Ma tu sei per la vergine Maria
Romito falso, e più briccon di pria.

A quel dir Ferraù gli diè sul grugno
La disciplina sua cinque o sei volte:
E Rinaldo affibiogli un cotal pugno,
Che gli fè dar dugento giravolte.
. . . .
Ma nel mentre che ognuno urla e schiamazza,
S' ode un gran picchio all' uscio della cella,
Che introna a' combattenti le cervella.

E grida Ferrautte ave Maria;
E mena intanto un pugno al buon Rinaldo:
Gridano: aprite, quelli della via.
Niun si muove, ed in pugnar sta saldo.
Pur Ferraù dall' oste si disvia,
E sbuffando per l' ira e per lo caldo,
Si affaccia al bucolino della chiave,
Poi spranga l'uscio con pesante trave.

doch finden dieſe Schriften ſelbſt ſich ſelten in den Biblio- theken und erregen ſehr wenig die Neugierde. Der lange dem Denken auferlegte Zwang hinderte die Italiener ſich mit den übrigen Nationen auf eine gleiche Höhe zu erheben, ſo oft ſie ſich an den Verſtand wendeten oder Gebrauch von der Philoſophie machten. Selbſt als ſie zum Theil jene Freiheit wieder erlangten, deren ſie lange beraubt geweſen, waren ſie gezwungen, in den Spuren der Philoſophen ande- rer Völker hinzuſchleichen, die ihnen vorausgegangen waren. Sogar in den Werken ihrer geiſtreichſten und tiefſten Den- ker wird man oft durch alltägliche Gedanken oder durch ver- brauchte Sophismen geſtört, deren man im ganzen übri- gen Europa müde war, die ſie aber eben ſo redlich erfun- den hatten als die ſcharfſinnigen, tiefen und durchaus neuen Gedanken, deren wirkliche Schöpfer ſie waren. Ueberdies iſt es ſchwierig für diejenigen, die ſich nur durch eine Art von Empörung zur Philoſophie erheben können, die Syſteme derſelben nachher mit Unparteilichkeit durchzugehn. Entwe- der wird ihr Geiſt Zeitlebens verirrt bleiben durch die Vorur- theile, in welchen ſie auferzogen worden, oder ſie werden ſie im Gegentheil mit ſolcher Gewaltſamkeit abgeworfen ha- ben, daß ſie nachher immer eine feindliche Geſinnung über Sätze, die man ihren Blicken entziehen wollen, hegen und mit Erbitterung die tröſtlichſten Wahrheiten angreifen wer- den, weil die, welche ſie ihnen gelehrt, ſie ihnen verdächtig gemacht haben. Dieſe geringe Wichtigkeit der italieniſchen Schriften in Proſa hat uns abgehalten, dabei zu verwei- len, als wir vom ſiebzehnten Jahrhundert Nachricht gaben. Es ſei uns erlaubt, weiter zurückzugehn, um eine ſumma- riſche Ueberſicht alles deſſen zu erlangen, was in dieſer Gat- tung vom ſechzehnten Jahrhundert bis auf unſere Tage ge- ſchrieben worden.

In der Geſchichte haben die Italiener zu der Zeit, wo ihnen jede andre Art der Begeiſterung verloren war, einiges Verdienſt behalten. Man lieſ't mit Vergnügen die

Schriften des Fra Paolo Sarpi, eines Venetianers, der von 1552 bis 1623 lebte und mit Muth das Anſehn des Oberhaupts und des Senats von Venedig gegen die Päpſte, ungeachtet ihrer Excommunicationen und mehrerer Mordverſuche, vertheidigte. Seine Geſchichte der tridentiniſchen Kirchenverſammlung, welche den falſchen Namen Pietro Soave führt, iſt ein lehrreiches Denkmal der Ränke des römiſchen Hofes zur Zeit der Reformation. Ein Werk von größerm Intereſſe iſt die Geſchichte der Bürgerkriege Frankreichs von Enrico Catarino Davila, dem Sohne eines Cypriers, geboren im J. 1576. Er ſchloß ſich früh an den franzöſiſchen Hof an; er wurde in der Normandie erzogen und diente fünf Jahre unter den Fahnen Heinrichs IV. Im J. 1599 wurde er nach Venedig zu ſeiner Familie zurückberufen, und hier ſchrieb er, indem er zu gleicher Zeit bürgerliche und militäriſche Aemter bekleidete, ſeine Geſchichte, welche die bürgerlichen Kriege von 1559 bis 1598 umfaßt, mit einer tiefen Kenntniß der Zeiten, der Charaktere und der Intriguen, bei welchen er ſich vielleicht etwas zu ſehr verweilt, und mit einem Enthuſiasmus für Heinrich IV., ſeinen Helden, der ſeiner Geſchichte die Einheit, die Lebendigkeit und das Intereſſe eines Romans giebt. Er wurde im J. 1631 auf einer Reiſe in einem unbedeutenden Streite ermordet. Mit minderm Talent, minderer Natürlichkeit, minderer Gedankenfülle und minderer Gründlichkeit hat Guido Bentivoglio dennoch einen ehrenvollen Ruf durch ſeine Geſchichte der flandriſchen Kriege und den Bericht ſeiner Nunciaturen erworben. Er wurde als apoſtoliſcher Nuncius von 1607 bis 1616 nach Flandern geſchickt; die vier folgenden Jahre lebte er in Frankreich und am 11ten Januar 1621 wurde er mit dem Cardinalshut geziert. Ein zu großes Streben nach Eleganz in der Schreibart, eine offenbare Partheilichkeit für die Spanier, ein durchaus politiſcher Eifer für die Vortheile Roms und ein auf der Oberfläche bleibender Geiſt beeinträchtigen das Intereſſe ſeiner Geſchichte.

Aber ſeine Beſtimmtheit und Klarheit verſchaffen ihm einen ausgezeichneten Platz über eine Menge von ſeinen Landsleuten. Battiſta Nani endlich, der Geſchichtſchreiber Venedigs für den Zeitraum von 1613 bis 1673, iſt der letzte unter den Schriftſtellern dieſes Jahrhunderts, der durch ſein Talent zu erzählen und ſeinen Werth als Proſaiker einige Achtung erworben hat.

Die Italiener, welche ſich im achtzehnten Jahrhundert durch Schriften in Proſa einen Namen gemacht haben, betraten die Laufbahn der Philoſophie vorzugsweiſe vor der Laufbahn der Geſchichte. Unter ihnen zeichnet man Franceſco Algarotti von Venedig aus (1712 — 1764), den Freund Friedrichs II. und Voltaire's, in welchem ſich eine glückliche und ſeltne Vereinigung von ausgebreiteten Kenntniſſen in den Naturwiſſenſchaften, von Geſchmack in den Künſten, von Philoſophie, Gelehrſamkeit und Liebenswürdigkeit fand. Seine Werke ſind in ſiebzehn Octavbänden (Venedig 1791 — 1794) geſammelt worden; Saverio Bettinelli von Mantua (1718 — 1808), Jeſuit und Profeſſor, deſſen zahlreiche Schriften vierundzwanzig Bände in 12mo einnehmen. Die Künſte, die Philoſophie und die ſchöne Literatur füllen den größten Theil derſelben. Die Briefe Virgils an die Arcadier, in welchen der Verfaſſer mit Geiſt, aber mit ungerechter Parteilichkeit den Ruhm des Dante und Petrarca angreift, haben ihn beſonders bekannt gemacht, indem ſie ihm eine Menge von Feinden zuzogen. Uebrigens gehören Algarotti und Bettinelli zu jenen Männern von Geſchmack, deren Geiſt dem Geiſte ihres Zeitalters folgt, ſtatt ſich neue Bahnen zu brechen, und deren bei ihren Zeitgenoſſen großer Ruf ſie ſelten überlebt.

Dieſelbe Zeit ſah den Ruhm des Marquis Beccaria entſtehen (1735 — 1793), welcher in ſeiner Schrift über die Verbrechen und Strafen mit Feuer die Sache der Menſchheit vertheidigte, und des Chevalier Filangieri, des Verfaſſers eines gründlichen Werks über die Geſetzgebung.

Weder der eine noch der andre gehören eigentlich zur Literatur, eben ſo wenig wie zwei Geſchichtswerke über die Revolutionen Italiens und Deutſchlands vom Abt Carlo Denina. Kurz, es giebt kein italieniſches Werk in Proſa aus dem achtzehnten Jahrhundert, das den Wunſch, dieſe Sprache zu lernen, bei denen erregen könnte, die ſie nicht ſchon verſtehn.

Wir haben die italieniſche Literatur von ihren erſten Fortſchritten, von der Zeit, wo die Sprache kaum gelallt wurde, bis auf unſere Zeiten verfolgt; wir ſind alle Arten von Schriften ſo wie alle Perioden durchgegangen. Um über dieſe Sprache zu enden, bleibt uns nur noch übrig, von den italieniſchen Dichtern unſerer Zeit zu ſprechen, deren Ruf wir entſtehen ſahen, und über welche das Urtheil des Publicums, das dem Urtheil der Nachwelt vorausgeht, noch keine unbeſtreitbare Beſtätigung erhalten hat. Ein beſtimmte Würdigung von ihnen zu liefern, iſt ſchwierig; bei ihnen fällt der Ruf noch zuſammen mit dem Ruhm; alle ſtellen ſich ungefähr auf gleicher Höhe dar; uns gebührt nicht über Anſprüche zu entſcheiden, über welche die öffentliche Stimme ſich nicht deutlich beurkundet hat, und wir ſind genöthigt, faſt gleiche Aufmerkſamkeit allen denen zu ſchenken, die einigen Namen haben.

Die jetzigen Gelehrten Italiens bemühen ſich, durch größere Gedankenfülle zu erſetzen, was ihnen von Seiten der Phantaſie abgeht, wenn man ſie mit den Dichtern des ſechzehnten Jahrhunderts vergleicht; das Studium der Philoſophie iſt an die Stelle des Studiums der Claſſiker getreten, der Geiſt hat wenigſtens auf Augenblicke ſeine Feſſeln abgeworfen; viele neue Ideen haben ſich entwickelt, die Kenntniß der fremden Sprachen und Literaturen hat von vielen Vorurtheilen befreit; und ſtatt, wie ſonſt, abgeſondert zu ſein, machen die Italiener jetzt einen Theil der großen europäiſchen Gelehrtenrepublik aus.

Der erſte unter den neuern Dichtern, man mag nun

auf den Zeitraum, wann er ſich berühmt gemacht hat, oder auf den Glanz ſeines Talentes ſehen, iſt Melchior Ceſarotti, den Italien vor wenig Jahren in hohem Alter verloren hat. Als einer der unterrichtetſten Männer ſeines Vaterlandes, gründlich bewandert in der griechiſchen und römiſchen Literatur, hat er den Homer nicht minder als Kritiker denn als Dichter überſetzt: indeß werden die Verehrer des Alterthums ihm nicht verzeihn, daß er den Vater der Dichtkunſt umgemodelt, um ihn dem Geſchmack unſeres Zeitalters mehr anzupaſſen, daß er gewagt, den Homer umzugeſtalten nach einer Anſicht und Gefühlsweiſe, die vielleicht vorübergehen werden, während in vielen Jahrtauſenden dieſes Muſter des Schönen nicht vorübergeht. Das Denkmal der Jahrhunderte verlangen ſie von dem Ueberſetzer oder Dichter, nicht die neue Iliade Pope's oder Ceſarotti's. *)

---

*) Als Beiſpiel von dem Versbau Ceſarotti's, von dem, was er vom Alten beibehalten und was er zu verändern gewagt, wollen wir die berühmte Rede des Priamus an Achilles herſetzen, um den Leichnam ſeines Sohnes zurückzuerbitten. (Iliad. XXIV. V. 486 bis 606, in der Ueberſetzung V. 657 bis 689.)

Ecco è in vista d' Achille: a quella vista
Un tumulto d' affetti, un gruppo, un nembo,
L' anima gli rimescola, ne scoppiano
Mal repressi singulti; ognun si volge,
Scosso l' Eroe fiso sel guarda, il vecchio
Pria che' l ravvisi, a piè gli casca, e mani
A lui strette e ginocchia: ah pietà, grida,
Divino Achille, il padre tuo t' implora;
Per tuo padre pietà. Mirati innanzi
Un immagine sua: canuto e carco
D' anni e di cure in sua solinga reggia,
E cinto forse di perigli anch' esso,
Langue e sospira, e chiama il figlio; ah' l figlio
Ei rivedrà, fra le sue braccia un giorno

Der Letztere hat vielleicht durch ſeine Ueberſetzung des Oſſian mehr Ruhm verdient; er hat ſich durchdrungen mit dem Geiſte des caledoniſchen Dichters, und ihm ſeine ganze gigantiſche und trübe Größe erhalten; mit einem ſehr fein-hörenden Ohre hat er immer das paſſendſte Versmaaß gewählt, um die lyriſche Begeiſterung des Barden von Morven auszudrücken. Seine Oden, durch die Verſchränkung der Verſe mannichfaltiger als die Oden irgend eines italieniſchen Dichters, ſcheinen mehr eine unmittelbare Eingebung als eine Ueberſetzung. Es iſt eben ſo viel Geiſt in der Form, die er ihnen geliehen, als Wahrheit und Genauigkeit in der Treue, womit er das Original wiedergegeben;

Cadrà per gioia: o me tapino ed orbo,
Diserto me! tutto perdei, più speme,
Più conforto non ho: di tanta prole
(Cinquanta del mio talamo fecondo
Erano i frutti) omai già pochi (Achille,
Troppo tel sai) restano in vita; io vidi
L' un dopo l' altro, di sanguigne morti
Contaminar gli occhi paterni; e quello
Ch' era il primo e'l miglior, quel che fu solo
Mio sostegno e mia speme (oimè nomarlo
Pur non ardisco) per tua man mel tolse
Il fato inesorabile. Ti basti,
Placati al fin, terribil Dio, tremante
A te ricorro e lagrimoso; ah rendi
Gli avanzi a me della straziata salma,
Ch' Ettor già fu. Quelle in compenso accogli,
Ch' io recai meco, preziose offerte,
Che a te consacro; dell' età cadente
Rispetta i dritti; ti disarmi il sacro
Carattere paterno; e se pur vago
Sei dello strazio mio, pensa che immenso
Lo soffro già, non mai provato in terra
Dal cor d' un padre, poichè adoro e bacio
La fatal destra, quella destra, oh Dio!
Che ancor del sangue de' miei figli è tinta.

und da auf dem Continent niemand die Geſänge des Sohnes Fingals in ihrer Urſprache leſen kann, ſo möchte ich immer die Ueberſetzung Ceſarotti's vor der Proſa Macpherſon's empfehlen, da der erſtere uns den Reiz und die Harmonie der Verſe wiedergegeben hat, ohne welche alle Poeſie eintönig und gezwungen ſcheint. Ceſarotti hat viel geſchrieben, ſowohl Ueberſetzungen als Originalwerke; die Ausgabe, welche jetzt davon erſcheint, überſteigt ſchon dreißig Bände. Ueberfülle und Weitſchweifigkeit ſind die Fehler der neuern Italiener; und dieſe bändereichen Schriften benehmen den Muth, ſie genau kennen zu lernen und auszuwählen.

Lorenzo Pignotti, ein Aretiner, der vor kurzem zu Piſa, wo er Profeſſor war, geſtorben iſt, hat ſich unter mehrern Poeſien voll Anmuth durch ſeine Fabeln berühmt gemacht. Die italieniſche Sprache ſcheint mehr als irgend eine andre für dieſe Gattung von Gedichten paſſend; ſie hat etwas Naives und Kindliches behalten, weſentliche Eigenſchaften für den Erzähler einer Fabel, welcher Glauben verlangt, wenn er, wie die Kinder, den lebloſen oder vernunftloſen Gegenſtänden die Leidenſchaften, die Empfindungen und die Sprache der Menſchen beilegt. Pignotti erzählt mit unendlicher Anmuth; ſein Styl iſt mahleriſch und giebt immer ein Bild; ſein Versbau iſt wohlklingend; bald ſchreibt er in freien Verſen, bald legt er ſich ſtrengere Geſetze auf, aber immer hat er das Anſehn zu tändeln und die Feſſeln nicht zu fühlen, die er ſich anlegt. Die Leichtigkeit iſt zur Anmuth und Naivetät weſentlich, ſie verläßt ihn nie. Aber Pignotti iſt zuweilen weitſchweifig; weil er nicht eilen will, geſchieht es wohl, daß er ungeduldig macht. Man weiß, daß die berühmteſten Fabeldichter am häufigſten nichts weiter gethan haben, als Fabeln, die ſo alt wie die Welt zu ſein ſcheinen, aus einer Sprache in die andre überſetzen. Pignotti hat mehrere Gegenſtände bearbeitet, die ſchon von La Fontaine, Phädrus, Aeſop und Pilpai behandelt worden. Einige andre ſind von ſeiner

Erfindung, und dieſe ſind nicht immer die glücklichſten. Die Lehren der Fabel müſſen mehr an den Menſchen im geſelligen Stande als an den vornehmen Weltmann gerichtet ſein. Die Leidenſchaften, die Laſter, die Irrthümer des Menſchengeſchlechts ſcheinen uns mit Caricatur in den Thieren dargeſtellt zu ſein; aber die Verkehrtheiten und Lächerlichkeiten einer glänzenden Geſellſchaft haben keine ſo unmittelbare Beziehung auf die Natur. Pignotti ſcheint indeß ſeine Fabeln nur an Stutzer und Coquetten gerichtet zu haben; die Aehnlichkeit erſcheint ganz in ſeinem Verſtande, nicht in den Gegenſtänden, die er vergleicht, und das Leben fehlt dieſen kleinen Erzählungen. *) Wenn er Gegenſtände des

*) Die Fabeln Pignotti's ſind alle zu lang, als daß ich eine vollſtändig herſetzen könnte. Folgendes iſt der Anfang der elften, il Ragno, welcher einen Begriff von der Anmuth ſeiner Verſification und ſeinem Talent im Ausmalen geben wird.

Vidi, ò leggiadra Fillide,
Quel fraudolente insetto,
Che ascoso sta in angolo
Dell' obbliato tetto?

E che nel foco piccolo
Mezzo si mostra e cela,
Attento ai moti tremuli
Della sua fragil tela?

Ci narrano le favole,
Che bestia sì schifosa
Fu già donzella amabile
E al par di te vezzosa.

E anch' essa dilettavasi,
Come tu appunto fai,
I più brillanti giovani
Ferir co' suoi bei rai.

Ora uno sguardo tenero,
Ma insiem falso e bugiardo,

Alterthums behandelt, geräth Pignotti leicht in den entgegengeſetzten Fehler: der Fabeldichter iſt immer zwiſchen zwei Klippen, dem Geſuchten und Läppiſchen; ſobald er zu viel Geiſt in dieſe kleinen Gedichte bringen will, fällt er aus der Gattung und ſtreift an Ziererei; enthält er ſich im Gegentheil der feinen und ſinnreichen Gedanken, ſo ſinkt er leicht in Gemeinheit. Man erlaubt den Thieren, die er auf die Bühne bringt, weder ſo viel noch auch weniger Verſtand als die Menſchen zu haben. Die franzöſiſchen Fabeldichter nach La Fontaine haben faſt alle durch zu viel Verſtand, die Italiener durch zu viel Einfachheit gefehlt.

Pignotti hat nicht bloß Fabeln gedichtet; man hat von ihm einige Oden und ein Gedicht in reimloſen Verſen, betitelt Pope's Schatten. Pignotti kannte die engliſche Literatur, aber die Richtung ſeines Geiſtes und die Natur ſeines Talents machten ihn nicht geſchickt, von dieſer Kenntniß großen Vortheil zu ziehn; er war claſſiſch und nicht romantiſch; Correctheit galt ihm mehr als Genie; und Pope, den er in ſeinen Verſen verherrlicht hat, war in ſeinen Augen der erſte der engliſchen Dichter.

Der Bologneſe Luigi Savioli hat nur von Liebe geſungen; kein Dichter unſerer Zeit erinnert vollkommner an Anakreon; hier iſt dieſelbe Anmuth in den Bildern, dieſelbe Weichheit im Versbau, derſelbe Taumel der Liebe, die im-

---

Con un linguaggio tacito
Parea dicesse: io ardo!

E di pietà la languida
Faccia sì ben pingea,
Che i cuori anche i più timidi
Assicurar parea, u. ſ. w.

Aber dieſe Fabel, die nahe an hundert Verſe hat, iſt zu lang, um einzig auf die Vergleichung der Coquette mit der Spinne, und ihrer Anbeter mit den Mücken zu führen.

mer beglückt ſcheint und ſich nie zu leidenſchaftlichen Regungen erhebt. Wie den Anakreon glaubt man ihn immer bei einem Feſte zu ſehen, mit Roſen bekränzt an der Seite ſeiner Geliebten ſitzend. Er ſcheint nicht geſchaffen, um je weder die Qualen der Eiferſucht, noch den Ungeſtüm des Zorns, noch den Schmerz in irgend einer ſeiner Geſtalten zu empfinden. Das Versmaaß, das er gewählt hat, iſt immer daſſelbe. Es ſind kurze Strophen von vier kurzen Verſen: der erſte und dritte ſind gleitende Verſe (sdruccioli) von acht Sylben und reimen nicht mit einander; der zweite und vierte ſind von ſieben Sylben und gereimt. Die Bewegung dieſer kurzen Verſe iſt ungemein muſikaliſch und dem Ohre angenehm; ſie läßt den Zuhörer die Art von Taumel theilen, der Savioli ſich hingiebt.

Man ſollte ſagen, Savioli ſei ein heidniſcher Dichter; er tritt nie aus der claſſiſchen Mythologie heraus; ſie ſcheint bei ihm zum Dienſt der Liebe zu gehören; ſie iſt ſo in Uebereinſtimmung mit ſeinen gewöhnlichen Empfindungen, ſie iſt ihm ſo natürlich geworden, daß man ihn wie einen Römer oder Griechen beurtheilt, und daß man nicht erkaltet durch das, was bei ihm ein Gottesdienſt und bei andern eine Allegorie iſt. Seine Poeſie iſt in hohem Grade pittoresk; jedes kleine Verspaar macht ein anmuthiges Bild, das man gern an ſich vorübergehn läßt, das uns aber entſchwindet, ſobald es entſtanden iſt. Durch Ueberſetzungen, zumal in Proſa, kann man die Annehmlichkeiten eines Dichters nicht wiedergeben, deſſen ganzer Reiz in der Schreibart beſteht; Ueberſetzungen in Verſen wären ſchwierig, aber ſie ſind eine Uebung, die ich demjenigen anempfehlen möchte, der ſich in der Dichtkunſt bilden will. Die Oden an Venus, *) an das Schickſal, an das Glück,

*) O figlia alma d' Egioco,
Leggiadro onor dell' acque,

würden einen Begriff von jener Fülle der Poeſie, von jener lebendigen Mahlerei der wahren Lyriker geben, die der franzöſiſchen Sprache nur zu fremd iſt.

Per cui le grazie apparvero,
E'l riso al mondo nacque.

O molle Dea, di ruvido
Fabbro gelosa cura,
O del figliuol di Cinira
Beata un dì ventura.

Teco il garzon, cui temono
Per la gran face éterna,
Ubbidiënza e imperio
Soavemente alterna.

Accese a te le tenere
Fanciulle alzan la mano,
Sol te ritrosa invocano
Le antiche madri invano.

Te sulle corde Eolie
Saffo invitar solea,
Quando a quiete i languidi
Begli occhi amor togliea.

E tu richiesta, o Venere,
Sovente a lei scendesti,
Posta in obblio l' ambrosia
E i tetti aurei celesti.

Il gentil carro Idalio,
Ch' or le colombe addoppia,
Lieve traea di passeri
Nera amorosa coppia.

E mentre udir propizia
Solevi il flebil canto,
Tergean le dita rosee
Della fanciulla il pianto.

Giovanni Gherardo de' Roſſi, ein Römer, derſelbe, von dem wir in einem frühern Kapitel als lyriſchem Dichter geſprochen haben, nähert ſich in ſeinen erotiſchen Verſen dem Savioli in mehreren Rückſichten. Gleich dieſem verſetzt ſeine Phantaſie ihn immer in die alte Mythologie; ſeine Schreibart iſt anmuthig, und die Gemälde, die er aufſtellt, ſind anakreontiſch. Mahleriſche und poetiſche Spiele hat er ſeine artigen an noch artigere Umriſſe geknüpften Epigramme genannt. Indeß hat er doch vielleicht zu viel auf die Nadel des Kupferſtechers gerechnet und die Epigramme würden wenig bedeuten, wenn kein Bild ſie erklärte. Uebrigens hat Roſſi viel mehr Geiſt in ſeinen Liebesgedichten, aber viel weniger Rauſch und daher weniger Natürlichkeit als Savioli; man fühlt mehr die Abſicht als die Begeiſterung des Dichters. In ſeinen Fabeln, denn auch deren hat Roſſi einen Band herausgegeben, findet man ähnliche Fehler: mehr Verſtand und weniger Naivetät als bei Pig-

---

E a noi pur anco insolito
Ricerca il petto ardore,
E a noi l' esperta cetera
Dolce risuona amore.

Se tu m' assisti, io Pallade
Abbia se vuol nimica:
Teco ella innanzi a Paride
Perdè la lite antica.

A che valer può l' Egida,
Se' l figlio tuo percote?
Quel che i suoi dardi possono,
L' asta immortal non puote.

Meco i mortali innalzino
Solo al tuo nome altari;
Citera tua divengano
Il ciel, la terra, i mari.

notti. Roſſi beſaß das Talent, aber nicht die Begeiſterung, welche den Dichter macht; er wollte das ſein, was er geweſen iſt, und da ſeine Laufbahn immer nach ſeiner Wahl war, ſo hätte er vielleicht ſich einer erhabnern Gattung widmen ſollen, wobei der Geiſt mehr Antheil nimmt und die Anmuth und das Unbewußtſein ſeiner ſelbſt minder nothwendig ſind.

Neben Savioli und Gherardo de' Roſſi kann man Giovanni Fantoni ſtellen, einen Toſcaner, bekannter unter dem Namen Labindo, der ihm von den Arkadiern gegeben worden. In ſeinen erotiſchen Verſen findet man Leichtigkeit, Anmuth und Wolluſt. In ſeinen Oden hat er ſich bemüht, die verſchiednen Sylbenmaaße, welche Horaz gebraucht hat, nachzuahmen, wenigſtens ſo weit die italieniſche Sprache es erlaubt; er hat auch ſeine Geſinnungen und ſeine Stimmung wiedergeben wollen, aber der Gedanke an dieſe Nachahmung ſtört vielleicht die dem lyriſchen Dichter ſo nothwendige Hingebung. Labindo, angeſtellt an dem kleinen Hofe des Carlo Emanuel Malaſpina, Marquis von Fosdinovo, vergaß nicht das Intereſſe und die Schickſale Europa's zwiſchen den lachenden Bergen von Lunigiano, in dieſem unſcheinbaren Fürſtenthum, das auf zwei oder drei Quadratmiglien nur einige hundert Unterthanen zählte. Von allen italieniſchen Dichtern dieſes Jahrhunderts iſt er derjenige, bei dem man die meiſten Anſpielungen auf die öffentlichen Begebenheiten, den meiſten Enthuſiasmus für die Siege der Engländer in dem amerikaniſchen Kriege und für den Admiral Rodney, ſeinen Helden, findet. Als die Zeit herannahte, wo auch ſein Vaterland die Schrecken des Krieges, deſſen gleichgültiger Zuſchauer es ſo lange geweſen war, erfahren ſollte, fühlte Labindo, welcher Schmach ſeine Weichlichkeit es ausſetzen würde; und in ſeiner Ode an Italien, im J. 1791, findet man den wahren Patriotismus, der den Italienern gebührt, der ſie lehren ſoll, in der Verbeſſerung ihrer Sitten, in der Energie und Tugend

ihre einzigen Hoffnungen auf Unabhängigkeit und Ruhm zu ſuchen. *)

Der Chevalier Ippolito Pindemonti von Verona iſt, wie ich glaube, der erſte unter den Italienern, deſſen Poeſie ſchwärmeriſch und ſchwermüthig iſt. Der Verluſt eines Freundes, eine Krankheit, von der er befallen ward, und die er ſelbſt für tödtlich hielt, hatten ihn die Nichtigkeit des Lebens betrachten laſſen; er hatte ſich losgemacht von dem, was ihm perſönlich war, während ſein Herz mit deſto größerer Lebhaftigkeit die Freuden der Natur, des Landlebens und der Einſamkeit ſuchte. In ſeinem kleinen Gedichte auf die vier Tageszeiten gefällt er ſich, ſein eignes Grab zu betrachten, eine unbekannte Ruheſtätte, die keine Inſchrift kenntlich machen wird.

O ging' ich doch dereinſt ſo lind und leiſe
Zum dunkeln ſtillen Schooß des Grabes ein,
Und endigte allmählig dieſe Reiſe
Durchs Leben, das ſo reich an Luſt und Pein!

---

*) Or druda, or serva di straniere genti,
Racconcio il crin, breve la gonna, il femore
Sulle piume adagiato, i dì languenti
Passi oziosa, e di tua gloria immemore.
Alle mense, alle danze, i figli tuoi
Ti seguon sconsigliati, e il nostro orgoglio
Più non osa vantar Duci ed Eroi,
Che i spiranti nel marmo in Campidoglio.
. . . .
. . . .
Squarcia le vesti dell' obbrobrio; al crine
L' elmo riponi, al sen l' usbergo; destati
Del lungo sonno, e sulle vette alpine
Alla difesa ed ai trionfi apprestati.
Se il mar, se l' onda, che ti parte e serra,
Vano fia schermo a un vincitor terribile,
Serba la tomba nell' esperia terra
All' audace stranier fato invincibile.

Der Tag, der jetzo ſinkt, kehrt gleicher Weiſe;
Ich heb' aus ſeiner Ruh nicht dies Gebein;
Mich wird mit ſeiner bunten Brut nicht weiden
Der Anger, noch der Sonne ſüßes Scheiden.

Vielleicht daß einſt zu dieſen holden Gründen
Ein freundliches Gemüth die Tritte lenkt,
Und nach mir fragt; mög' ihm alsdann verkünden
Ein leerer Stein den Ort, der mich umſchränkt,
An dieſem Baum, der mich ließ Ruhe finden,
So oft ich kam, von Müdigkeit gekränkt,
Bald unbeweglich wie ein Stein und ſinnend,
Und bald phöbeiſchen Geſang beginnend.

Derſelbe Schatten wird mich todt umwallen,
Der, als ich lebte, mich ſo oft entzückt,
Und über meinem Haupt die Gräſer wallen,
An welchen jetzt mein Auge ſich erquickt.
Dann ruft wohl jener aus: Heil dir vor Allen,
Dem's, ob auf ſtillem Todespfad, geglückt,
Zu einem beſſern Land ſich aufzuſchwingen,
Und ſelbſt die Todesgöttin zu bezwingen. *)

---

*) La Sera, St. 12, S. 73.

O così dolcemente della fossa
Nel tacito calar sen tenebroso
E a poco a poco ir terminand' io possa
Questo viaggio uman caro e affannoso;
Ma il dì, ch' or parte, riederà; quest' ossa
Io più non alzerò dal lor riposo;
Nè il prato, e la gentil sua varia prole
Rivedrò più, nè il dolce addio del sole.

Forse per questi ameni colli un giorno
Volgerà qualche amico spirto il passo,
E chiedendo di me, del mio soggiorno
Sol gli fia mostro senza nome un sasso,
Sotto quell' elce, a cui sovente or torno,
Per dar ristoro al fianco errante e lasso,
Or pensoso ed immobile qual pietra,
Ed or voci Febee vibrando all' etra.

Mehrere andre von den Poeſien Pindemonti's haben, wie dieſe, einige Aehnlichkeit mit den Gedichten Gray's. Man erſtaunt, dieſen nordiſchen Geiſt die italieniſche Sprache reden zu hören; man begreift nicht, wie ein ſchwärmeriſches Herz mitten unter den Feſten der Natur in Italien ſeine Gefühle habe entwickeln können. Aber man ſchließt ſich Pindemonti an; alle ſeine Empfindungen ſind edel und rein. Man findet ſtets daſſelbe Zartgefühl in ſeinen Liebesverſen an eine engliſche Dame, in den Verſen an eine Mutter, um ſie zu bewegen, ihre Kinder ſelbſt zu ſtillen, in den Verſen auf die Freiheit, in der Heroide, die er an Friedrich IV., König von Dänemark, im Namen einer lukkeſiſchen Dame richtete, welche dieſer Fürſt auf ſeinen Reiſen in Italien geliebt war, und welche nach ſeiner Abreiſe ſich in ein Kloſter einſchloß, ohne ihre Liebe erſticken zu können. Andere Poeſien Pindemonti's haben ein noch fremderes Intereſſe; er war viel gereiſ't, und man hat Oden von ihm auf den Genferſee, die Gletſcher der Boſſonen, den Waſſerfall von Arpenas, Namen, die man mit mehr Verwunderung von einem Italiener als von einem Amerikaner wiederholen hört.

Ich habe geſagt, daß Pintemonti viel gereiſ't ſei; er hat es mit Nutzen gethan, und doch hat er ein kleines Gedicht voll Salz und Feinheit gegen die Reiſewuth geſchrieben. Bei der Bekanntſchaft mit den Ausländern hatte er die Liebe für ſein Vaterland bewahrt, und das iſt immer

---

Mi coprirà quella stess' ombra morto,
L' ombra, mentr' io vivea, sì dolce avuta,
E l' erba, de' miei lumi ora conforto,
Allor sul capo mi sarà cresciuta.
Felice te, dirà forse ei, che scorto
Per una strada è ver solinga e muta,
Ma d' onde in altro suol meglio si varca,
Giungesti quasi ad ingannar la Parca.

das Zeichen eines redlichen Herzens. Mit Vergnügen finde ich in dem Gedichte folgende Verſe:

O glücklich iſt, wer nie den Fuß geſetzt
Aus ſeinem ſüßen heimathlichen Lande;
Ihm blieb das Herz an Dinge nicht gefeſſelt,
Für deren Wiederſehn ihm Hoffnung fehlt,
Und was noch lebt, beklagt er nicht als todt. *)

Und weiter unten:

Wann der ungeſtüme Tod
Dich zu entrücken kommt, willſt du da wohl,
Daß er in einem Gaſthaus dir erſcheine,
Fern von den Deinen, unter Unbekannten,
In eines Dieners Arm, der treu zuvor,
Doch von dem langen Reiſen auch verderbt,
Schon Wäſche, Kleider, koſtbare Geräthe
Raubt mit dem Aug', und dich im Herzen mordet?
Mit eines Freundes noch Verwandten Mitleid
Schließt dir die Wimper zu; nicht kannſt du leiſe
Mit ſchwachen Händen werthe Hände drücken;
Und wann du einen werthen Gegenſtand
Umſonſt geſucht mit ſchon gebrochnem Auge,
Neigſt du's auf deine Bruſt mit einem Seufzer. **)

---

*) Oh felice, chi mai non poſe il piede
Fuori della natia ſua dolce terra;
Egli il cor non laſcio fitto in oggetti,
Che di più riveder non ha ſperanza,
E ciò, che vive ancor, morto non piange.

**) Se l' importuna
Morte te vuol rapir, brami tu dunque,
Che nella ſtanza d' un oſtier ti colga
Lunge da' tuoi, tra ignoti volti, e in braccio
D' un ſervo, che fedel prima, ma guaſto
Anch' ei dal lungo viaggiar, tuoi bianchi
Lini, la ſete, e i prezioſi arredi
Mangia con gli occhi, e nel ſuo cor t' uccide?
Non pietà di congiunto, non d' amico

Der Chevalier Pindemonti, Bruder des Marquis, von dem wir in einem der vorhergehenden Kapitel geſprochen haben, hat auch ein Trauerſpiel geſchrieben; dieſes iſt Arminius, der große Widerſacher der Römer und Befreier Deutſchlands. Wir haben nicht mehr die Zeit, auf Auszüge aus Theaterſtücken zurückzukommen, die uns ſo lange beſchäftigt haben; es mag genügen, an den allgemeinen Eindruck zu erinnern, den dieſes Stück zurückläßt, das Werk eines erhabnen Geiſtes, der mit Liebe einen edeln Charakter würdig gezeichnet hat.

Der Abt Aurelio Bertola di Rimini, ein Freund des Chevaliers Pindemonti, an den er mehrere Stücke in Verſen gerichtet hat, ſtarb gegen das Jahr 1798. Er hat drei Bände Gedichte hinterlaſſen, unter denen ſeine Fabeln den erſten Rang einnehmen. In Anſehung der Anmuth und Naivetät übertrifft er noch Pignotti, wenn er in Anſehung des Wohlklangs und Colorits ihm wenig nachſteht. Seine Art zu erzählen hat etwas ſo durchaus Kindliches, daß, um ihn gut zu überſetzen, ein dem ſeinen weit überlegenes Talent erfodert würde; man müßte einer Sprache, die bei weitem nicht ſo naiv wie die ſeine iſt, die Anmuth leihen, womit er von Natur ausgeſtattet iſt. Ich will indeß, damit ein Andrer den Verſuch mache, ſeine Fabel von der Eidechſe und dem Crocodill herſetzen. *)

Vienti a chiuder le ciglia; debilmente
Stringer non puoi con la mano mancante
Una man cara, e un caro oggetto indarno
Da moribondi erranti occhi cercato,
Gli chini sul tuo sen con un sospiro.

*) Favola XVII, S. 29.

Una lucertoletta
Diceva al crocodillo:
O quanto mi diletta

Die Bewunderung Bertola's für Geßner, den er zu Zürich kennen lernte, und auf den er eine Lobrede ſchrieb, läßt die Natur ſeines Talents vermuthen. Er hat indeß keine Idyllen gedichtet; aber ſeine Poeſien athmen auf gleiche Weiſe Liebe für das Landleben, zarte und zärtliche Gefühle, mit einiger Beimiſchung von Ziererei. Man wird mit Milch und Honig bis zur Sättigung geſpeiſ't.

Clemente Bondi, ein Parmeſaner, iſt uns durch zwei Bände Gedichte bekannt. Eine Canzone auf die Aufhebung der Jeſuiten *) lehrt uns, daß er ſelbſt in dieſen Orden getreten war: er glaubte ſo das Schickſal ſeines Lebens geſichert zu haben, als die Aufhebung der Jeſuiten ihn in die Welt zurückwarf. Sein Unwille gegen den Pabſt ſelbſt, der in die Zerſtreuung ſeiner treuſten Diener gewilligt hatte, iſt mit einer Lebendigkeit des Gefühls ausgedrückt, welche

Di veder finalmente
Un della mia famiglia
Sì grande e sì potente!
Ho fatto mille miglia
Per venirvi a vedere:
Sire, tra noi si serba
Di voi memoria viva,
Benchè fuggiam tra l' erba
E il sassoso sentiere,
In sen però non langue
L' onor del prisco sangue.
L' anfibio re dormiva
A questi complimenti;
Pur sugli ultimi accenti
Dal sonno si riscosse;
E addimandò chi fosse;
La parentela antica,
Il cammin, la fatica
Quella gli torna a dire:
Ed ei torna a dormire.

*) Band II, S. 170.

man ſelten bei den italieniſchen Dichtern findet. Außer dieſem Falle, wo er von einem unmittelbaren Intereſſe beſeelt war, ſcheint mir Bondi der gekrönte Dichter der guten Geſellſchaft zu ſein, und ich hätte daſſelbe von Bertola und einigen andern ſagen können. Ein liebenswürdiger Abbé, in ein gutes Haus geladen, hatte den Auftrag, daſelbſt Hochzeitsgedichte am Verbindungstage, Glückwünſche bei einer Taufe, Couplets am Geburtstage des Herrn und am Geburtstage der Dame, Gedichte bei Gelegenheit einer Reiſe oder einer mehr als gewöhnlich fröhlichen Villeggiatur zu verfertigen. Bondi zieht ſich aus allen dieſen aufgegebnen Werken auf eine oft ſinnreiche, immer anmuthige, aber nie begeiſterte Weiſe. Ein kleines ſcherzhaftes Gedicht, der Tag auf dem Lande (La giornata villereccia) iſt mit Heiterkeit und Anmuth geſchrieben; aber wenn wir der Schmeicheleien des Horaz gegen Auguſt müde werden, wie ſollen wir die Schmeicheleien Bondi's gegen Silvio Martinengo ertragen, deſſen einziges uns bekanntes Verdienſt war, ein Landhaus nicht weit von Bologna zu haben, wo er den Verfaſſer gaſtfreundlich aufnahm. Es giebt unter dieſen aufgetragnen Gedichten eine Menge Sonette, von denen ich kaum einige geleſen habe: ſie ſcheinen mir reicher an Ideen, minder mit prachtvollen Worten aufgeſtutzt, als die Mehrzahl der italieniſchen Sonette; aber wer ſoll den Muth haben, viel Sonette hinter einander zu leſen.

Ein Gedicht auf die Converſation, Reiſeſchilderungen, Verſe an Nice und Liebescanzonen an eine eingebildete Schöne ſind noch Bondi's Werk. In allen dieſen Gedichten hat, wie mir ſcheint, das Estro, das ſchöpferiſche Leben, auf gleiche Weiſe dem Dichter gemangelt. Ich wollte, daß ein Abbé religiöſe Gedichte verfaßte, wenn er das Talent dazu hat, oder auch daß er ganz vergäße, Abbé zu ſein, und es auch uns vergeſſen ließe. Ich weiß nicht, ob Bondi wirklich verliebt war, aber ſeine erotiſchen Verſe ſcheinen mir nicht von der Liebe eingegeben. Er hat gemeint, Nice

und Lykoris beſingen zu müſſen, weil er Dichter war; er hat gemeint, ſie ohne wahre Leidenſchaft, ohne wahre Zärtlichkeit, nur mit dem Verſtande beſingen zu müſſen, weil er Abbé war. Was ſeine didaktiſchen Gedichte betrifft, ſo ſind ſie nicht ohne Geiſt oder Phantaſie; aber es bedarf ganz andrer Reichthümer, um eine ſo kalte Dichtungsart emporzuheben, und zu bewirken, daß ſie gefällt.

Giuſeppe Parini, ein Mailänder, der in einem hohen Alter während der Revolution ſtarb, iſt dem Savioli gleich, und, wie er, Anakreons Nebenbuhler, wenn er die Liebe beſingt; ſeine Begeiſterung iſt echt, ſein Gefühl fein und zärtlich, und ſeine Liebe ſtets ein ſeeliger Rauſch. Er hat Pope's Lockenraub in ſeinem Gedicht, „der Tag des Weltmanns,“ nachgeahmt. Mit Geiſt, Eleganz, Feinheit, hat er die Miene angenommen, über die Anwendung des Morgens, des Tages, des Abends einem jungen Edelmann, der nichts weiter kennt und begehrt als Wohlleben und Vergnügen, Lehren zu ertheilen. Er hat die vornehme Geſellſchaft mit zarter Satire geſchildert; und indem er dieſes weichliche Leben mit der ganzen Anmuth ſeines Pinſels ausſchmückt, diejenigen, die ſich ihm hingeben, beſchämt mit ihrer Unnützigkeit oder ihren falſchen Vorzügen. *) Aber Parini war ein Mann von erhabnem Cha-

*) Die Geſchichte eines Lieblingshundes diene als Beiſpiel von Parini's Talent zu mahlen, und von ſeiner Art, die Moral daran zu knüpfen. (Il Mezzogiorno, S. 100.)

Or le ſovviene il giorno,
Ahi fero giorno! Allor che la ſua bella
Vergine cuccia, delle grazie alunna
Giovenil mente vezzeggiando, il piede
Villan del ſervo con l' eburneo dente
Segnò di lieve nota: ed egli audace
Con ſacrilego piè lanciolla; e quella
Tre volte rotollò; tre volte ſcoſſe
Gli ſcompigliati peli, e dalle molli

rakter, der mitten unter den Revolutionen, deren Zeugen wir geweſen, die Achtung aller Parteien verdiente und erhielt. Die Liebe zur Freiheit und die Liebe zur Tugend vereinigten ſich in ſeinem Herzen; ſie gaben ſeinen Verſen Adel: ob er gleich deren wenige auf öffentliche Gegenſtände verfaßt hat, ſo erkennt man doch in ſeinen kleinſten Stücken den gutgeſinnten Menſchen und den guten Bürger. Ein niedlicher Brief an Sylvia, welche im J. 1795 eine gewiſſe

---

Nari soffiò la polvere rodente.
Indi i gemiti alzando: aita, aita,
Parea dicesse; e dalle aurate volte
A lei l' impietosita Eco rispose;
E dagl' infimi chiostri i mesti servi
Asceser tutti; e dalle somme stanze
Le damigelle pallide tremanti
Precipitaro. Accorse ognuno; il volto
Fu spruzzato d' essenze alla tua dama;
Ella rinvenne alfin: l' ira, il dolore
L' agitavano ancor: fulminei sguardi
Gettò sul servo, e con languida voce
Chiamò tre volte la sua cuccia; e questa
Al sen le corse; in suo tenor vendetta
Chieder sembrolle: e tu vendetta avesti
Vergine cuccia, delle Grazie alunna.
L' empio servo tremò; con gli occhi al suolo
Udì la sua condanna. A lui non valse
Zelo d' arcani uffici: in van per lui
Fu pregato e promesso; ei nudo andonne
Dell' assisa spogliato, ond' era un giorno
Venerabile al vulgo. Invan novello
Signor sperò; che le pietose dame
Inorridiro, e del misfatto atroce
Odiar l' autore. Il misero si giacque
Con la squallida prole, e con la nuda
Consorte a lato, sulla via spargendo
Al passeggiere inutile lamento.
E tu vergine cuccia, idol placato
Dalle vittime umane, isti superba.

Kleiderform angenommen hatte, die man, wie es ſcheint, à la victime nannte, enthält eine ſeltene Miſchung von Anmuth und Feſtigkeit, von Galanterie und Entrüſtung. Parini beſchämt ſeine Freundin, daß ſie ſich unterfangen habe, eine Kleidung zu wählen, deren Name ſchon an furchtbare Gewaltthaten erinnert: er zeigt die Gefahr, ſich mit grauſamen Bildern vertraut zu machen; er thut es mit einer Gluth des Herzens und einer Zartheit der Empfindungen, mit einer Strenge der Tugend und einer väterlichen Zärtlichkeit, wodurch dieſes kleine Stück beredt und wahrhaft rührend wird.

Der Pater Onofrio Menzoni von Ferrara iſt einer von denjenigen Geiſtlichen, die, begabt mit wahrer Beredſamkeit und originellem Dichtergeiſt, ſich auf die Bahn beſchränkt haben, die ihnen durch die Gelübde, welche ſie abgelegt, vorgezeichnet iſt. Er hat faſt nur fromme Poeſien geſchrieben; eine große Kühnheit der Erfindung, ein großer Reichthum an Bildern haben ihnen einen Ruf erworben; aber dieſe Erfindung wurde nie weiter angewendet, als um ſchon abgenutzte Gegenſtände zu erneuern, und die glänzendſten Bilder wurden immer in einem engen Kreiſe gebraucht. Menzoni hat nicht zu einem einzigen großen religiöſen Gedicht die Idee gefaßt; er hat faſt nichts als Sonette auf die Kirchenfeierlichkeiten verfertigt; und welchen Ruf er auch genießen mag, ſo können ſeine Werke doch nie beim Volke Eingang finden. Das erſte dieſer Sonette, als das berühmteſte, iſt von einer ausgezeichneten Frau in franzöſiſche Verſe überſetzt und von ihr in der Akademie der Arkadier geſprochen worden. Es lautet in einer ziemlich unvollkommnen deutſchen Ueberſetzung alſo:

Als Chriſtus mit dem letzten Laut voll Bangen
Aufſchloß die Gräber, ſchlug die Bergeshöhen,
Hob Adam, ganz verſtört und ſchlafbefangen,
Sein Haupt empor, befliſſen aufzuſtehen.
Er ließ umher die trüben Augen ſpähen,
In denen Schrecken und Erſtaunen rangen,

Und fragte zitternd, wen er müſſe ſehen
Verblaßt und blutbenetzt am Kreuze hangen.
Wie er's gehört, da mit der Stirn voll Falten,
Den greiſen Haaren und den bleichen Wunden,
Wollt' er, bereuend, arg und ſchmählich ſchalten.
Voll Schmerz blickt' er auf ſie, die ihm verbunden,
Und rief, daß es die Berge wiederhallten:
„Um dich gab meinem Herrn ich Todeswunden!“ *)

Ein anderes Sonett von Menzoni ſteht in Italien faſt in gleichem Rufe, iſt aber von ganz verſchiedner Art; es iſt burlesk, ſowohl durch den Gegenſtand als durch die Reime: übrigens iſt es ein wahres Mönchsſonett, ohne Herz und Gefühl. Er beklagt ſich über ſein Unglück, allein für die Bedürfniſſe ſeiner Familie ſorgen zu müſſen; er beklagt ſich über die Unerſättlichkeit ſeiner Mutter, die Pinſelhaftigkeit ſeines kleinen Bruders, die Coquetterie ſeiner Schweſter, und alle Sorgen, die ihm dieſe unſeeligen Bande verurſachen. Der Klang dieſer Verſe und ihre bizarren Reime haben mehr als die Gedanken ihren Ruhm bewirkt. **)

---

*) Quando Gesù con l' ultimo lamento
Schiuse le tombe, e le montagne scosse,
Adamo rabuffato e sonnolento
Levò la testa, e sovra i piè rizzose.
Le torbide pupille intorno mosse
Piene di maraviglia e di spavento,
E palpitando addimandò, chi fosse
Lui che pendeva insanguinato e spento.
Come lo seppe, alla rugosa fronte,
Al crin canuto, ed alle guance smorte
Colla pentita man fe danni ed onte.
Si volse lagrimando alla consorte
E gridò sì, che rimbombonne il monte:
Io per te diedi al mio signor la morte.

**) Una madre, che sempre è malaticcia,
E non ha parte, che non sia malconcia,

Der Abt Giambattiſta Caſti, der vor wenigen Jahren in einem ſehr hohen Alter ſtarb, wird zu den fruchtbarſten Schriftſtellern Italiens gezählt; aber die meiſten ſeiner Werke können hier nicht angeführt werden. Das beſte iſt ſein heroiſch-komiſches Gedicht, Gli animali parlanti, (die redenden Thiere) in welchem er, den Apolog mit der epiſchen Poeſie verbindend und wie Aeſop den Thieren menſchliche Leidenſchaften beilegend, alle Wechſel der politiſchen Revolutionen, die zur Schau geſtellten ſchönen Geſinnungen und die geheime Habſucht der Häupter, die einander folgen, die Unduldſamkeit dieſer Cabalen, die außer ihrem Schooße keine Wohlfahrt zugeſtehn und die modiſchen Geſinnungen als ewige Grundſätze betrachten, gar luſtig parodirt. Er hat auf eine anziehende Weiſe die demagogiſche Beredſamkeit des Hundes, die ariſtokratiſche Amtsmiene des Bären, die Gutherzigkeit Löwens des Erſten, und die Laſter Löwens des Zweiten geſchildert; aber der Scherz iſt zu weit ausgeſponnen: es ſcheint mir, daß man ſchwer ſeine Neugierde für einen Apolog von ſechsundzwanzig Geſängen, jeder von mehr als ſechshundert Verſen, geſpannt erhält; und die ſchlaffe und vernachläſſigte Schreibart Caſti's trägt nicht dazu bei, die Theilnahme zu erwecken.

Pure si mangia un sacco di salsiccia
E si beve d' aceto una bigoncia,
Un pajo di Sorelle, a cui stropiccia
Amor le gote, ed i capegli acconcia,
Ma nella testa impolverata e riccia
Loro non lascia di cervello un' oncia,
Un picciolo fratello così gonzo,
Che dalla micia non distingue il cuccio,
L' acqua dal vino, dalla pappa il bronzo,
Ecco ciò di che spesso io mi corruccio:
Que' poi che mi fann' ire il capo a zonzo
Sono un velo, una spada, ed un capuccio.

Dies Sonett hat noch eine Coda, aber ich kann ſie weglaſſen, ohne daß man ſie vermiſſen wird.

Wir kommen endlich auf Vincenzo Monti aus Ferrara, den Italien jetzt einſtimmig für den größten ſeiner lebenden Dichter anerkennt. Beweglich bis zum Uebermaaß, reizbar, leidenſchaftlich, wird er immer von dem gegenwärtigen Gefühle beherrſcht. Er empfindet mit Begeiſterung, was er empfindet, was er glaubt; er ſieht die Gegenſtände, an die er denkt; ſie ſtehen ganz vor ihm, und eine geſchmeidige wohlklingende Sprache ſteht ihm immer zu Gebot, um ſie mit dem reichſten Colorit zu mahlen. In der Ueberzeugung, daß die Poeſie nur eine zweite Art der Mahlerei iſt, ſetzt er die ganze Kunſt des Dichters darein, den Augen Aller die Gemälde ſichtbar zu machen, die ſeine Phantaſie ihm erſchafft; er erlaubt ſich keinen Vers, der nicht ſein Bild enthält. Genährt durch das Studium des Dante, hat er in die italieniſche Poeſie jene kühnen und ernſten Schönheiten zurückgeführt, womit ſie bei ihrer erſten Entſtehung geſchmückt war, und geht er von Schilderungen zu Schilderungen mit einer Hoheit und einer Würde, die nur ihm eigen iſt. Es iſt ſonderbar, daß bei ſo viel Kühnheit in der Manier und Schreibart ein ſo leidenſchaftlicher Mann nicht mit dem Herzen an feſtern Grundſätzen hält. Bei manchen andern Dichtern könnte dieſer Mangel nicht wahrgenommen werden; Monti's Wankelmüthigkeit die Umſtände haben in das hellſte Licht geſetzt; und ſein Ruhm beruht auf Werken, die ihn unaufhörlich mit ſich ſelbſt in Widerſpruch bringen. Da er mitten unter den Umwälzungen Italiens ſchrieb, ſo hat er für ſeine Dichtungen faſt immer politiſche Gegenſtände gewählt, und nach und nach die entgegengeſetzten Parteien, je nachdem ſie Sieger waren, beſungen. Wir wollen zu ſeiner Entſchuldigung annehmen, daß er wie ein Improviſator dichtet, daß er ſich für ein gegebnes Thema begeiſtert, und daß er mit Begierde eine politiſche Idee ergreift, wie fremd ſie auch ſeinen perſönlichen Gefühlen ſein mag. In dieſen politiſchen Gedichten, deren Richtung ſo verſchieden iſt, ſind

Erfindung und Manier vielleicht zu ähnlich. Die Baſvigliana iſt das berühmteſte. Man findet denn auch, daß Monti, der immer den Dante copirt, ſehr oft auch ſich ſelbſt copirt hat.

Hugue Basville war der franzöſiſche Abgeſandte, der von dem Volke zu Anfang der Revolution in Rom ermordet wurde, als er, wie man verſichert, daſelbſt einen Aufſtand gegen die päpſtliche Regierung zu erregen ſuchte. Monti, der damals der Dichter des Papſtes war, wie er nachher der Dichter der Republik geweſen, nimmt an, daß in dem Augenblick des Todes eine plötzliche Reue Basville der Strafe der Verdammten entzieht, welche ſeine philoſophiſchen Grundſätze verwirkt hatten. Aber zur Büßung ſeiner Sünden und ſtatt des Fegefeuers verurtheilt die göttliche Gerechtigkeit ihn, Frankreich ſo lange zu durchirren, bis alle Verbrechen dieſes Landes eine geziemende Strafe empfangen, und das Unglück und die Unfälle anzuſehn, die er demſelben durch die Revolution zuzuziehn beigetragen. Ein Engel des Himmels geleitet Basville von Provinz zu Provinz, um ihm die Zerrüttung dieſes ſchönen Landes zu zeigen; er führt ihn ſodann nach Paris, um ihn hier Zeuge der Hinrichtung Ludwigs des XVI. ſein zu laſſen; endlich zeigt er ihm alle coaliſirten Heere, welche bereit ſind, auf Frankreich loszubrechen, um das Blut ſeines Königs zu rächen, und ſein Gedicht endigt, ohne den Ausgang des Krieges zu erkennen zu geben. Es iſt in vier Geſänge, jeder von dreihundert Verſen, getheilt, und wie Dante's Gedicht in Terze-rime geſchrieben. Nicht nur viele Ausdrücke, viele Beiwörter und ganze Verſe ſind aus der göttlichen Komödie genommen, die Erfindung ſelbſt iſt faſt gleich. Ein Engel führt Basville durch die leidende Welt, und dieſer treue Hort, der den beſchauenden Helden des Gedichts unterſtützt und tröſtet, ſpielt hier genau dieſelbe Rolle, wie Virgil im Dante. Basville ſelbſt denkt, fühlt und leidet genau ſo, wie es Dante gethan haben würde. Monti hat ihm keinen

Zug ſeines revolutionären Charakters gelaſſen; er läßt ihn mehr Mitleid als Reue fühlen, und ſcheint zu vergeſſen, daß er zuerſt, vielleicht ganz grundlos, einen Ungläubigen und einen wilden Revolutionär aus Basville gemacht hatte.

Die Basvigliana iſt vielleicht mehr als irgend ein andres Gedicht ausgezeichnet durch die Majeſtät der Verſe, den Adel des Ausdrucks und den Reichthum des Colorits. Im erſten Geſange nimmt Basville's Seele Abſchied von ihrem Körper:

Den letzten Blick noch auf den Leib gerichtet,
Sonſt ſein Gefährte, den mit blut'gem Schlage
Entrüſtung und Erbitterung vernichtet:
In Frieden ſchlummre, ſprach er, meiner Plage
Geliebteſter Genoß, bis, dich zu wecken,
Laut ſchmettert die Poſaun' am großen Tage.
Leicht mög' indeß die Erde dich bedecken;
Dich letzen linde Wind' und milde Schauer;
Kein Fluch, kein Scheltwort müſſe dich erſchrecken.
Feindſeel'ger Zorn hat nicht bis Jenſeit Dauer;
Es iſt ein gaſtlich Land, wo ich dich laſſe;
Nicht weigert es dir Recht, noch bill'ge Trauer. *)

Im zweiten Geſange kommt Basville mit dem Engel, der ihn führt, in dem Augenblicke nach Paris, welcher der Hinrichtung Ludwigs vorhergeht.

---

*) Poscia l' ultimo sguardo al corpo affisse,
Già suo consorte in vita, a cui le vene
Sdegno di zelo e di ragion trafisse.
Dormi in pace, dicendo, o di mie pene
Caro compagno, infin che del gran die
L' orrido squillo a risvegliar ti viene.
Lieve intanto la terra, e dolci e pie
Ti sien l'aure e le pioggie; e a te non dica
Parole il passeggiar scortesi e rie.
Oltre il rogo non vive ira nemica,
E nell' ospite suolo, ove io ti lasso,
Giuste son l' alme, e la pietade è antica.

Erſtaunen wollte da den Schatten faſſen,
Als er den Hort ſah weinen, und befallen
Von grauſenhaften Schweigen rings die Gaſſen.
Man höret nicht die heil'gen Glocken hallen,
Man hört kein Tagewerk, hört nicht von Schlägen
Den Amboß tönen, noch die Säge ſchallen.
Nur Flüſtern und Entſetzen allerwegen,
Ein Fragen und argwöhniſch Umſichblicken;
Betrübniß will ſich dir im Buſen regen.
Verworrne Stimmen, die ſich dumpf verſtricken,
Zärtlicher Mütter Stimmen, die mit Zähren
Ans Herz die unſchuldvollen Kinder drücken;
Der Frauen Stimmen, die den Ausgang wehren
Den kühnen Männern, und mit Händeringen
Und Thränen auf der Schwelle ſie beſchwören.
Jedoch der Weiber Lieb' und ſorglich Dringen
Erliegt des Zornes mächtigerem Walten,
Daß ſie den zarten Armen ſich entringen. *)

Wir haben anderwärts von zwei Trauerſpielen Monti's geſprochen, welche dem neuern Theater Ehre machen.

---

*) E l' ombra si stupia quinci vedendo
Lagrimoso il suo duca, e possedute
Quindi le strade da silenzio orrendo.
Muto de bronzi il sacro squillo, e mute
L' opre del giorno, e muto lo stridore
Dell' aspre incudi, e delle seghe argute.
Sol per tutto un bisbiglio ed un terrore,
Un domandare, un sogguardar sospetto,
Una mestizia, che ti piomba al cuore.
E cupe voci di confuso affetto,
Voci di madri pie, che gl' innocenti
Figli si serran, trepitando, al petto;
Voci di spose, che ai mariti ardenti
Contrastano l' uscita, e sulle soglie
Fan di lagrime intoppo e di lamenti.
Ma tenerezza e carità di moglie
Vinta è da furia di maggior possanza,
Che dall' amplesso conjugal li scioglie.

Wohl uns, daß wir, den Bericht, den wir von der italieniſchen Literatur zu geben hatten, ſchließend, unſere Blicke auf einem Mann von Genie verweilen laſſen können, welcher, noch in der Kraft des Alters, ſeine Sprache mit Meiſterwerken, würdig, denen der größten Dichter an die Seite geſtellt zu werden, bereichern kann; vornemlich wenn er, nur einer echten Begeiſterung folgend, nicht ferner den Intereſſen des Augenblicks einen Ruf, der Jahrhunderte zu dauern fähig iſt, aufopfert.

Wir ſind bemüht geweſen, durch Auszüge, durch Bruchſtücke von Ueberſetzungen die Dichter kennen zu lehren, die fünf Jahrhunderte hindurch die italieniſche Sprache verherrlicht haben, oder vielmehr die Neugierde für ſie zu erwecken und unſre Leſer zu veranlaſſen, ſie für ſich ſelbſt zu ſtudiren. Italien beſitzt indeß noch eine andre Claſſe von Dichtern, deren flüchtiges Talent kein Denkmal zurückläßt, aber dafür vielleicht im erſten Augenblick einen deſto lebhaftern Genuß gewährt. Wir würden nur einen ſehr unvollkommnen Begriff von der italieniſchen Dichtkunſt gegeben haben, wenn wir nicht einige Worte von den Improviſatoren ſagten. Ihr Talent, ihre Begeiſterung, der Enthuſiasmus, den ſie erregen, ſind charakteriſtiſche Züge der Nation. In ihnen vornemlich ſieht man, wie die Poeſie eine unmittelbarere Sprache der Seele und der Phantaſie iſt; wie die Gedanken in ihrem Entſtehen jene harmoniſche Form annehmen; wie die Muſik der Sprache und das Colorit der Schilderungen dergeſtalt mit dem Gefühle verbunden ſind, daß der Dichter in Verſen einen Geiſt hat, den er in Proſa nicht haben würde, und daß derjenige, der, wenn er ſpricht, kaum angehört zu werden verdient, fruchtbar, hinreißend, zuweilen erhaben wird, ſobald er ſich dieſer Begeiſterung hingiebt.

Das Talent zu improviſiren iſt eine Gabe der Natur, und eine Gabe, die oft nicht mit den übrigen Geiſteskräften übereinſtimmt. Wenn es ſich in einem Kinde offenbart,

ſucht man ſeinen Geiſt durch das Studium zu bilden, es in allen zu unterrichten, was der Poeſie dienen kann, Mythologie, Geſchichte, Wiſſenſchaften, Philoſophie: aber die Gabe des Himmels ſelbſt, dieſe zweite harmoniſchere Sprache, die ſich ohne Mühe der techniſchen Form fügt, kann man in nichts ändern, durch nichts vermehren, und man überläßt ſie ſich ſelbſt, damit ſie ſich entwickele. Töne rufen entſprechende Töne hervor, die Reime ordnen ſich von ſelbſt, und die erſchütterte Seele kann ſich nur in Verſen vernehmen laſſen, wie eine wohlklingende Saite, wenn ſie angeſchlagen wird, ſich in harmoniſche Theile theilt, und nur Accorde hören laſſen kann.

Ein Improviſatore fodere einen Gegenſtand, ein Thema von der Geſellſchaft, die ihn hören ſoll: die Gegenſtände der Mythologie, der Religion, die Geſchichte und die Ereigniſſe des Tags ſind ihm ohne Zweifel öfter als alle andern dargeboten worden; aber bei dem allen enthalten dieſe vier Claſſen mehrere hundert verſchiedene Gegenſtände, die man als abgedroſchen anſehn kann, und man darf nicht glauben, daß man dem Dichter einen Dienſt erweiſ't, wenn man ihn über einen Gegenſtand hören will, den er ſchon behandelt hat. Er würde nicht Improviſatore ſein, wenn er ſich nicht ganz dem Eindruck des Augenblicks hingäbe, und wenn er mehr ſein Gedächtniß als ſeine Gemüthsbewegung zu Hülfe nähme. Nachdem er ſeinen Gegenſtand erhalten, verzieht der Improviſatore einen Augenblick, um nachzudenken, um ihn von allen Seiten zu betrachten, und den Plan zu dem kleinen Gedichte, das er hervorbringen will, zu entwerfen. Er faßt alsdann die erſten acht Verſe ab, um, wenn er ſie ſpricht, ſich ſelbſt den Anſtoß zu geben und ſich dadurch in diejenige Seelenſtimmung zu ſetzen, die ein neues Weſen aus ihm macht. Nach ſieben oder acht Minuten iſt er bereit und beginnt zu ſingen; und dieſe im Augenblick geſchaffne Dichtung hat oft fünf oder ſechshundert Verſe. Seine Augen ſchweifen umher, ſein

Geſicht glüht, er ringt mit dem prophetiſchen Geiſte, der ihn zu beſeelen ſcheint. Nichts kann in unſrer Zeit die delphiſche Pythia auffallender darſtellen, wenn der Gott über ſie kam und durch ihren Mund ſprach.

Es giebt ein leichteres Sylbenmaaß, daſſelbe, deſſen ſich Metaſtaſio in ſeiner Partenza a Nice bedient hat, und das mit einer unter dem Namen der Arie der Improviſatori bekannten Arie übereinkommt; ſie gebrauchen es, wenn ſie ſich keine Mühe geben wollen, oder wenn ſie nicht das Talent haben ſich höher zu erheben. Es ſind Couplets von acht ſiebenſylbigen Verſen, die in zwei Quatrains zerfallen, deren jedes mit einem Verso tronco endet, ſo daß es eigentlich nur zwei reimende Verſe in jedem Quatrain giebt. Der Geſang unterſtützt, er befeſtigt die Proſodie, und verdeckt, wo es nöthig iſt, die mangelhaften Verſe; ſo daß dieſe Art zu improviſiren Leuten von ſehr geringem Talent erreichbar iſt. Aber nicht alle Improviſatori ſingen; einige der berühmteſten haben keine Stimme und ſind genöthigt, ihre Verſe ſo ſchnell, als ob ſie ſie läſen, zu declamiren; überdies machen es die berühmteſten ſich zum Vergnügen, ſich den Regeln der gebundenſten Verſification zu fügen. Nach dem Willen deſſen, der ihnen den Gegenſtand giebt, ſchicken ſie ſich in die Terzine des Dante oder in die Ottave des Taſſo, oder in jede andre nicht minder ſchwierige Form; und dieſer Zwang des Reims und der Verſe ſcheint ihre Beredſamkeit und den Reichthum ihrer Phantaſie nur zu vermehren. Der berühmte Gianni, der wunderbarſte unter den Improviſatoren, hat in der Ruhe des Zimmers nichts geſchrieben, was ſeinen ungeheuern Ruf aufrecht erhalten könnte; aber wenn er improviſirt, ſchreiben Geſchwindſchreiber ſeine Verſe ſchnell nach; man hat ſie gedruckt und mit Erſtaunen findet man darin eine Erhabenheit der Poeſie, einen Reichthum an Bildern, eine Kraft der Beredſamkeit, zuweilen ſelbſt eine Tiefe der Gedanken, die ihn den Männern gleich ſtellen, welche Italien

am meiſten zur Ehre gereicht haben. Die berühmte Corilla, die auf dem Capitol gekrönt wurde, zeichnete ſich beſonders durch ihre lachende Phantaſie, ihre Anmuth und oft durch ihre Heiterkeit aus. Die Bandettini von Modena, die von einem Jeſuiten erzogen worden, erlernte von ihm die alten Sprachen; ſie machte ſich mit den Claſſikern vertraut, ſie legte ſich ſodann auf die Wiſſenſchaften, um im Stande zu ſein, jeder Aufgabe, die ihr vorgelegt werden könnte, Gnüge zu leiſten, und gab ihrem Dichtertalent durch eine große Maſſe von Kenntniſſen Nahrung. Die Fantaſtici, die Gattin eines reichen Goldſchmiedes von Florenz, hat ſich nicht ſo hoher Studien befleißigt, aber ſie hat vom Himmel ein muſikaliſches Ohr, eine des Namens, den ſie führt, würdige Phantaſie und eine Leichtigkeit, eine Fruchtbarkeit, die eine harmoniſche Stimme unterſtützt, empfangen. Die Mazzei, geborne Landi, aus einer der beſten Familien von Florenz, übertrifft alle übrigen vielleicht noch durch die Ergiebigkeit ihrer Phantaſie, den Reichthum und die Reinheit ihres Ausdrucks, den Wohlklang und die vollkommene Regelmäßigkeit ihrer Verſe. Ganz in die Erfindung vertieft, ſingt ſie nicht, kann ſie auf ihre Declamation keine Sorgfalt wenden, daher iſt ihr Vortrag nicht anmuthig; aber ſobald ſie zu improviſiren anhebt, gewinnt die wohlklingendſte Sprache neue Schönheiten in ihren Verſen; man iſt entzückt, man wird hingeriſſen von dieſem Zauberſtrom; man fühlt ſich in eine neue poetiſche Welt verſetzt und erſtaunt, die Menſchen alſo die Sprache der Götter reden zu hören. Ich ſah ſie die unerwartetſten Gegenſtände behandeln, in prächtigen Ottaven das Genie des Dante, Macchiavelli, Galilei charakteriſiren, in Terzinen den verſchwundenen Ruhm von Florenz und deſſen vernichtete Freiheit beklagen; das Bruchſtück eines Trauerſpiels über einen Gegenſtand improviſiren, den die tragiſchen Dichter nie bearbeitet haben, dergeſtalt daß ſie in wenigen Scenen die Verknüpfung

bemerkbar machte und eine Auflöſung vorherſehen ließ; mit denſelben ihr gegebnen Reimen fünf Sonette auf fünf entgegengeſetzte Gegenſtände bilden. Aber man muß ſie ſelbſt hören, um die wunderbare Gewalt dieſer dichteriſchen Beredſamkeit zu begreifen, und zu fühlen, daß ein Volk, bei welchem noch dieſes Feuer der Begeiſterung flammt, ſeine literariſche Laufbahn nicht ſchon zurückgelegt hat und vielleicht einem noch höhern Ruhme, als es ſchon erworben hat, entgegengeht.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde <<de>>,

Die Litteratur des südlichen Europa's in zwei Bänden

Bd.: 1. (1816)

Leipzig [u.a.] 1816

H.lit.p. 351 b-1

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10735086-6